

LESSICO DEL COMICO

I
2016



COMITATO EDITORIALE

Stefano Caciagli (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

Dino De Sanctis (Università di Pisa)

Maddalena Giovannelli (Università degli Studi di Milano)

Mario Regali (Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”)

COMITATO SCIENTIFICO

Camillo Neri (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

Pietro Totaro (Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”)

Mauro Tulli (Università di Pisa)

Giuseppe Zanetto (Università degli Studi di Milano)

CURA REDAZIONALE

Stefano Caciagli

Camilla Lietti

ISBN 9791220021111

ISBN – A 10.979.12200/21111

ISSN 2532-6805

www.lessicodelcomico.unimi.it

<http://riviste.unimi.it/index.php/lessicodelcomico/>

Lessico del Comico adopts a policy of blind and anonymous peer review.

Progetto FIR 2013 (RBFR13BS1Y) “Lessico Digitale della Commedia Greca: testo, scena, ricezione”

INDICE

6

Usci, soglie e portinai.

Thyra nella commedia greca

di Stefano Caciagli, Dino De Sanctis, Maddalena Giovannelli, Mario Regali

55

Il Sicofante tra *polis* e scena.

Identità e funzione di una maschera comica

di Stefano Caciagli, Dino De Sanctis, Maddalena Giovannelli, Mario Regali

78

Penia da Aristofane alla scena contemporanea.

La forza drammatica di un personaggio anti-comico

di Stefano Caciagli, Andrea Capra, Maddalena Giovannelli, Mario Regali

98

Prologhi aristofanei: variabili e costanti in apertura di commedia

di Stefano Caciagli, Michele Napolitano, Martina Treu

135

Buffoni e ‘bomolochoi’

di Stefano Caciagli, Michele Corradi,

Mario Regali

**Usci, soglie e portinai.
Thyra nella commedia greca**

di Stefano Caciagli, Dino De Sanctis, Maddalena Giovannelli, Mario Regali

A differenza della *Nea* e della tragedia, nell'*Archaia* la porta è al centro di repentini cambi di scena, che determinano la continua ridefinizione del suo valore scenico. Per quanto concerne le funzioni della porta, esse sono essenzialmente riconducibili a tre ambiti: la porta può essere meta di un viaggio, generalmente nell'esordio di una *pièce*; può poi rappresentare la zona liminare fra due condizioni (si pensi all'opposizione fra realtà e utopia); è infine protagonista della scena tipica appunto della porta, in cui si assiste a uno o più personaggi che si recano alla residenza di un altro personaggio per realizzare un desiderio che solo quest'ultimo può far avverare.

Riguardo concretamente al rapporto fra la porta e l'impianto scenico, è presumibile che l'edificio scenico avesse dalle tre alle cinque porte, più altri ingressi secondari (come le botole o le finestre), ognuno con una funzione specifica; si noti, tuttavia, che l'edificio teatrale ha subito nel corso del tempo profonde modifiche e che è arduo offrire un quadro chiaro della situazione in epoca classica. Se per gli scolii le menzioni aristofanee della porta sono spesso considerate come indicazioni sceniche, l'erudizione antica sembra aver prestato interesse per i rituali che davanti agli ingressi i Greci compivano (si pensi – ad esempio – all'esposizione dei morti). La commedia, in ogni caso, sembra aver avuto un ruolo fondamentale per la definizione del ruolo della porta in altri generi letterari: l'*Archaia* e la *Nea*, infatti, costituiscono probabilmente un ipotesto decisivo per il dialogo filosofico e per il mimo. Nel dialogo, così come in commedia, la porta rappresenta spesso un luogo liminare, che separa due dimensioni spaziali, oppure la meta di un viaggio; ad ogni modo, la porta può anche rappresentare una barriera fra la possibilità – ad esempio – di amare e non. Questo valore 'erotico' è sfruttato principalmente dal mimo, in cui la porta può dare o meno accesso all'*eros*.

Nel teatro contemporaneo, le potenzialità sceniche della porta appena illustrate ostano a una rappresentazione realistica: questa difficoltà è connaturata con il fatto che, come si è detto, il teatro di Aristofane è caratterizzato da repentini cambi di scena. Le migliori realizzazioni, allora, sembrano quasi recuperare una caratteristica dell'impianto scenico antico, ossia la mancanza di realismo: soluzioni registiche moderne, in effetti, hanno scelto di apporre sulla scena quasi esclusivamente delle porte, risemantizzandone il valore in continuazione nel corso dello svolgimento della trama.

La Porta nella commedia

Almeno a partire dall'*Oresteia* di Eschilo, come noto, per l'intera durata della rappresentazione, l'edificio che fa da sfondo all'azione, la *σκηνή*, mostra una porta centrale, che, a causa della inevitabile focalizzazione da parte del pubblico, diviene uno strumento essenziale per lo sviluppo dell'azione drammatica.¹ Non a caso, secondo lo sguardo retrospettivo del Platone delle *Leggi*, il *πηγνύειν τὰς σκηνάς*, la costruzione dell'edificio scenico, diviene sinonimo dell'istituzione di un teatro nella città che l'Ateniese sta progettando (VII 817c). Di norma, la *σκηνή* prevede tre porte, ma in merito al numero di porte necessarie per il flusso narrativo in Aristofane alcuni credono nell'impiego costante di un'unica porta,² altri, in maggioranza, sostengono l'uso di due o tre porte.³

Nell'impiego della porta e dello spazio a essa antistante, l'*Archaiia*, e in particolare Aristofane, sembra distinguersi sotto vari aspetti all'interno della prassi teatrale antica. Il peculiare impiego della porta nello sviluppo della narrazione è causato, come vedremo, da un tratto che isola l'*Archaiia* nel contesto del teatro antico: la variazione del luogo scenico, che non di rado in Aristofane si produce con velocità vertiginosa. Diversamente dall'*Archaiia*, infatti, la tragedia prevede, tranne rare eccezioni, un luogo unico per l'azione, senza mutazioni, e nella commedia nuova più luoghi scenici coesistono in parallelo sin dal prologo, dove la maschera prologante stabilisce con chiarezza l'identità dei luoghi che resterà invariata sino al termine dell'azione.⁴ Nel processo di mutamento frequente dell'identità del luogo, la facciata scenica è «l'epicentro della metamorfosi dello spazio della commedia antica».⁵ Un processo di metamorfosi che possiamo seguire nel dettaglio perché più volte nel corso della stessa commedia i personaggi sulla scena informano il pubblico sulla mutata identità

1. Con l'eccezione, per Whallon 1995, di *Eu.* 1-234, dove la *σκηνή* rappresenta forse il muro interno del tempio di Atena.
2. Cfr. Dale 1957 seguito da Dearden 1976, 19-30; Thiery 1986, 28-39.
3. Cfr. Dover 1966; Russo 1994, 64 s., 137-141, 179 s., 225 s.; Handley 1993, 109-111; Pöhlmann 1995, 133-142.
4. Cfr. Mauduit 2000, 25.
5. Cfr. Giovannelli 2011, 90.

della porta, scandendo le variazioni di luogo che la trama richiede. Da Aristofane emergono tre aspetti prominenti nell'impiego drammaturgico della porta, tre sue funzioni principali:

- la porta assume un valore liminare, di soglia che separa spazi di diversa natura e significato, ai quali non di rado è attribuito il valore simbolico di opposizione fra pubblico e privato (*Acarnesi*, *Vespe*), fra spazio della realtà e spazio dell'utopia (*Lisistrata*, *Uccelli*, *Pluto*), fra lo slancio della maschera comica e l'oggetto del suo desiderio (*Nuvole*, *Vespe*, *Tesmofoziause*, *Lisistrata*, *Ecclesiastuse*, *Pluto*). Il valore di soglia attribuito alla porta è sottoposto a una continua variazione che segue il variare dello spazio scenico, con frequente violazione dell'unità di luogo;
- nelle commedie itineranti (*Uccelli*, *Tesmofoziause*, *Rane*), la porta rappresenta la meta iniziale del viaggio dei personaggi, scandendo così uno snodo decisivo del racconto e offrendo l'occasione per esporre il *plot*;
- attorno alla porta Aristofane costruisce un modulo scenico ben riconoscibile che, con scopi diversi a seconda dei contesti drammatici, è sviluppato con numerose varianti. L'uso comico della *θύρα* è caratterizzato infatti dalle singole scene costruite attorno all'atto del bussare, un schema quasi onnipresente nelle commedie conservate di Aristofane al punto da essere definito da Revermann una "*comic routine*"⁶ e da Olson uno "*stock-in-trade*", un ferro del mestiere del poeta comico.⁷ Tali scene, che possono essere definite tipiche, sembrano costituire un episodio a se stante, una *comic routine* il cui valore comico è spesso autonomo. Rispetto all'*Archaia*, la tragedia evita in modo pressoché costante, pur con le notevoli eccezioni delle *Coefore* di Eschilo (vv. 653-654) e dell'*Elena* di Euripide (vv. 435-455), l'atto del bussare, probabilmente percepito come un elemento di vita quotidiana che il registro sublime della tragedia di per sé respinge, uno degli *oikeia pragmata* che secondo le *Rane* di Aristofane Euripide introduceva nella tragedia corrompendola (v. 959). Nella *Nea*, l'atto del bussare è frequente, costituisce uno dei modi con i quali i personaggi entrano abitualmente in scena, ma non produce più lo schema comico che osserviamo nell'*Archaia*, con la sua ricchezza di variazioni.

6. Revermann 2006, 184 s.

7. Douglas Olson 2002, 176.

Osserviamo ora nel *corpus* di Aristofane le scene legate alla porta scandendo l'analisi secondo i tre punti appena isolati.

1. Violazione dell'unità di luogo e funzione liminare della porta

Negli *Acarnesi*, Diceopoli si muove tra campagna e città, tra lo spazio reale di Atene in guerra e lo spazio utopico delle proprie dimore, sedi della pace privata. Dalla Pnice del prologo, lo spazio scenico perde ogni connotazione quando, al termine dell'assemblea, Diceopoli resta solo. L'edificio teatrale, privo sinora di significato, diviene dal v. 201 la dimora di campagna di Diceopoli, dove l'eroe entra per celebrare le Dionisie rurali. Poi, nello spazio di un verso, alla *σκηνή* Diceopoli attribuisce un significato nuovo, ora di ambiente ateniese: la casa di Euripide. Dopo la scena con Euripide e l'agone con Lamaco, ancora nel breve spazio di due versi (vv. 620-622), Diceopoli trasforma l'edificio nella sua casa ateniese, di fronte alla quale apre un mercato privato, libero dalle leggi di Atene. La porta assume quindi significati sempre diversi al variare dello spazio scenico antistante, con una libertà che appare senza limiti. Da soglia del mondo colto di Euripide che l'agreste Diceopoli vorrebbe varcare per ottenere gli stracci utili a perseguire il proprio progetto, la porta degli *Acarnesi* diviene l'ingresso nello spazio privato dell'utopia realizzata, dove la connessione tra interno ed esterno si realizza nella preparazione di un banchetto, frutto concreto della vittoria utopica dell'eroe, con i servi chiamati a portare fuori il cibo (vv. 887-893, 1067-1141).

Per i repentini mutamenti di significato dello spazio scenico, forti analogie con gli *Acarnesi* presentano le *Ecclesiazuse*. L'azione si svolge di fronte alla facciata di due case.⁸ Ma l'identità delle case muta tre volte, sempre tramite l'intervento del Coro: fino al v. 730 l'edificio sullo sfondo è la casa di Prassagora, che però al v. 34 aveva bussato a casa della vicina; dopo la parodo, compare un cittadino anonimo che con due servi porta fuori alcuni oggetti dalla propria dimora; dopo il secondo intermezzo corale, gli inquilini divengono una vecchia e una giovane donna. Dal v. 1112 l'edificio assume un valore neutro. La funzione simbolica della porta emerge con chiarezza nella scena con il giovane, dove, con l'esplicita

8. Per il dibattito in merito al numero di porte, cfr. Giovannelli 2011, 95 n. 23.

metafora sessuale, la soglia della casa diviene il confine che separa l'eroe comico dall'oggetto del suo desiderio.

Negli *Uccelli* la connotazione della facciata come ingresso al nido di Upupa (v. 642) evoca lo spazio utopico oltre la soglia. Dopo l'apertura della porta al v. 92, lo spettatore, come gli eroi comici, entra nello spazio dell'utopia. La casa-nido di Tereo (v. 642) è trasformata nella casa dell'eroe: al v. 664 Upupa, esaurito il ruolo di mediatore, rientra per l'ultima volta nella propria soglia e scompare definitivamente dall'azione. Al termine dell'intervento corale, Pisetero esce dalla facciata come nuovo sovrano (vv. 801-806): la conquista di uno spazio, segnata da ingressi e uscite dalla porta, sancisce il successo del progetto dell'eroe.⁹

Nel *Pluto* il racconto di Carione (vv. 802-822) sulla diffusione repentina della ricchezza all'interno della casa di Cremilo evoca lo spazio extrascenico collocato dietro la porta, che chiude ora uno spazio interno, invisibile al pubblico, dove regna l'utopia raggiunta dopo il recupero della vista da parte del dio.

Nella *Pace* il frenetico movimento dei due servi collega gli spazi interni ed esterni. Sin dalla prima scena, il servo messaggero spia l'interno della casa (vv. 29-37). Anche al ritorno di Trigeo, la casa diviene sede del banchetto nuziale (v. 1191). Nella seconda parte della *Pace*, il sacrificio della pecora si svolge tra interno ed esterno (vv. 948-957, 1020-1022, 1041 ss.). Lo spazio interno è quindi in continuità con la dimensione pubblica della strada.

Il rapporto interno/esterno, articolato dalla porta, diviene il perno dell'azione scenica nella *Lisistrata*. Dopo il prologo, l'Acropoli, spazio per eccellenza della sfera pubblica, è conquistato dal mondo femminile di norma relegato nella sfera privata dell'*oikos*. Le donne entrano nell'Acropoli, che diviene la loro roccaforte, e lo spazio scenico coincide con la zona antistante le porte: il pubblico è escluso, come gli uomini sulla scena, dallo spazio nel quale si svolge l'azione. Lo spazio interno diviene il simbolo del potere nella *polis*, inaccessibile perché celato dalla porta serrata. Da leggere in questo senso anche l'episodio tra Mirrina e Cinesia, che si incontrano in un territorio neutro tra l'interno della casa e lo spazio dominato ora dalle donne. La tregua avviene, non a caso, quando le donne lasciano entrare gli uomini

9. Cfr. Giovannelli 2011, 102: «la riconfigurazione eroica di Pisetero si compie tramite il passaggio di proprietà e di ruolo della facciata scenica».

nell'Acropoli (vv. 1182-1187). La convenzione che prevede uno spazio chiuso quale sfondo degli eventi si trasforma quindi nel motore dell'azione della *Lisistrata*.

Nelle *Nuvole* l'eroe comico tenta di entrare in uno spazio esclusivo ma indispensabile per realizzare il suo progetto: la conquista del Pensatoio sarebbe essenziale per il progetto di Strepsiade, progetto che però non si compie perché lo spazio del potere resta estraneo all'eroe. Il fallimento dell'utopia è rappresentato dall'incendio quale «eliminazione forzata di uno spazio interno di potere al quale non è stato in grado di accedere».¹⁰

La porta è quindi al centro della prassi drammaturgica di Aristofane: la variazione di significato dello spazio scenico comporta una continua risemantizzazione del confine fra spazi che grazie alla porta divengono simbolici.

2. La porta come meta del viaggio

La funzione narrativa della porta come meta per il viaggio dei personaggi sulla scena emerge con frequenza nelle sequenze incipitarie a partire dagli *Uccelli*. Nelle prime battute degli *Uccelli*, Evelpide e Pisetero sono in cammino verso una destinazione imprecisata al seguito di un gracchio e una cornacchia che li guidano in un modo che appare del tutto confuso. Al v. 9 emerge persino il terrore da parte di Pisetero di non essere in grado di ripercorrere a ritroso il cammino verso Atene. Solo al v. 15, grazie a un racconto retrospettivo di Pisetero, veniamo a conoscenza dell'origine e della destinazione del viaggio: i due personaggi hanno acquistato due uccelli-guida che, secondo le false promesse del *πινυκοπώλης*, «venditore di tavole (con uccelli)», sarebbero stati in grado di condurli da Tereo, il re di Tracia ora divenuto Upupa. Dopo un ulteriore dialogo nel quale i due personaggi esprimono il loro smarrimento, Evelpide espone agli spettatori il proprio progetto: fuggire da Atene, città ormai in preda alla mania per i processi, alla ricerca di un luogo tranquillo. A questo scopo Evelpide e Pisetero sono in cerca del consiglio di Tereo-Upupa, che con il suo sguardo dall'alto sarà in grado di indicare una città libera dai tormenti di Atene. Subito dopo, a partire dal v. 49, i due uccelli-guida sembrano segnalare una meta precisa. Pisetero esorta ora Evelpide a col-

10. Ivi 103.

pire la roccia prima con un piede, poi con un sasso, gesto che Evelpide accompagna con il consueto richiamo allo schiavo-portiere: *παῖ παῖ* (v. 57). Solo ora il pubblico comprende che i personaggi sulla scena sono finalmente giunti di fronte a una porta che aprendosi darà inizio al progetto utopico. L'attenzione del pubblico è diretta verso la porta, probabilmente camuffata come roccia nel bosco, con un gioco intermittente di avvicinamento e distanza che favorisce l'ingresso graduale dello spettatore nel mondo utopico della commedia.

Simile meccanismo osserviamo nell'esordio delle *Tesmofoiazuse*, che si aprono con il lamento del Parente sul continuo vagare impostogli da Euripide e con l'esplicita domanda sulla meta del viaggio (*ποῖ μ' ἄγεις*, «dove mi stai portando?», vv. 1-4). Euripide e il Parente sono in cammino, ma il Parente, come lo spettatore, ignora la destinazione fino al momento dell'arrivo, quando l'attenzione del pubblico è focalizzata in modo progressivo sulla porta (vv. 26-29). Euripide, con un gioco verbale che introduce il profilo intellettuale del poeta *κομψός*, «brillante, raffinato», che dominerà l'intera commedia, costringe il parente a non vedere e a non udire sino al momento in cui i due personaggi giungono di fronte a un *θύριον*, «porticina», sul quale ora Euripide attira l'attenzione del compagno (v. 27). Assicurato il silenzio del Parente, solo ora Euripide rivela che si tratta della casa di Agatone, il tragediografo (v. 29). Emerge di nuovo in modo chiaro il meccanismo del ritardo che produce l'attesa del pubblico, con la focalizzazione progressiva della porta la cui funzione si profila quale punto di arrivo e di nuova partenza per l'azione scenica.

Le *Rane* rappresentano un viaggio scandito nelle sue tappe da successivi arrivi a una porta, meccanismo che comporta la variazione di significato per l'edificio scenico.¹¹ L'azione si avvia, come negli *Uccelli* e nelle *Tesmofoiazuse*, con un viaggio in corso. Dopo il primo scambio di battute, nel quale non è fornita alcuna informazione né sulla natura né sulla meta del viaggio, Dioniso segnala di essere ormai giunto *ἐγγὺς τῆς θύρας* («nei pressi della porta»: v. 35). Con il richiamo canonico al *παῖδιον*, è da immaginare un contemporaneo bussare alla porta ancora priva di identificazione. Solo l'uscita repentina di un infastidito Eracle segnala al pubblico l'identità della porta: quella della casa dell'eroe. Da notare, come apprendiamo dalle parole di Eracle, che l'abbigliamento di Dioniso, con la clava e la pelle di leone, iden-

11. Cfr. Russo 1994, 326.

tificava per gli spettatori sin dall'inizio il travestimento con i panni di Eracle. Che la casa appartenga proprio all'eroe imitato da Dioniso suscita la sorpresa del pubblico e motiva il ritardo con il quale Aristofane permette l'identificazione, un ritardo funzionale ad accrescere la reazione del pubblico nel momento in cui è rivelata l'identità della casa. Il viaggio ha di nuovo inizio a partire dalla casa dell'eroe: da qui sino all'arrivo alla reggia di Plutone, l'edificio scenico perde ogni senso per la narrazione perché l'attenzione «sarà interamente assorbita dalla dinamica del viaggio e dal continuo mutamento dello spazio» nel paesaggio dell'Ade sino alla pianura fiorita.¹² La porta non ha quindi rilevanza sino ai vv. 431-433, quando Dioniso chiederà della casa di Plutone e con la sua risposta il Corifeo segnerà il secondo arrivo a una porta: l'edificio scenico muta da casa di Eracle a spazio neutro e infine diviene la casa di Plutone, alla cui porta ora i protagonisti busseranno (vv. 460 ss.).

Anche nell'esordio del *Pluto*, scopriamo sulla scena due personaggi che si trovano già da molto tempo in cammino, mentre un vecchio cieco li precede: notiamo di nuovo la reticenza di Aristofane nel fornire informazioni su figure, luogo e spazio dell'azione. Solo al v. 54, con l'ancora vago ἐνθαδὶ, Cremilo guida l'attenzione verso la facciata scenica. In modo inatteso, quindi, il personaggio comunica il termine del viaggio. L'identità della porta sarà chiarita solo al v. 231, quando Cremilo invita Pluto a entrare nella sua casa. La porta quale meta del viaggio e la scena sulla soglia come snodo fondamentale da cui si avvia l'azione comica sono con ogni probabilità elementi da connettere alla prassi drammaturgica con la quale, a partire dagli *Uccelli*, Aristofane innova la tradizionale scena d'apertura con i servi prologanti di *Cavalieri*, *Vespe* e *Pace*: i protagonisti della commedia sostituiscono le figure marginali dei servi e presentano in prima persona il *plot* comico.¹³

3. La scena tipica sulla porta

In Aristofane, la scena tipica alla porta si profila sin dagli *Acarnesi* secondo un codice ben articolato e riconoscibile, grazie al quale l'autore può intrecciare un gioco palese con l'orizzonte di attesa del pubblico, tra rispetto e violazione delle norme. Un codice che è possibile descrivere nel modo seguente: un personaggio, o una coppia, si dirige verso la porta della

12. Cfr. Giovannelli 2011, 93.

13. Cfr. Nesselrath 1996; Mastromarco-Totaro 2006, 110-112.

skēnē sotto la spinta di un desiderio che ritiene possa essere soddisfatto dal padrone di casa (modulo a). L'approssimarsi alla porta si risolve in un concreto bussare, spesso caratterizzato da particolare irruenza (modulo b1), o ridicola timidezza (modulo b2), oppure con l'attesa in disparte dell'uscita spontanea di un personaggio dall'interno della casa (modulo c). Nel bussare (b1-2) i personaggi richiamano l'attenzione dello schiavo-portiere con l'apostrofe *παῖ παῖ* (modulo d). Ad uscire dalla porta è di norma quindi lo schiavo addetto alla *θύρα* (modulo e) ma, per ragioni drammaturgiche sempre palesi, in alcune occasioni è il padrone stesso (modulo f). Nel caso in cui ad aprire sia lo schiavo, la sua caratterizzazione anticipa i tratti che distinguono il padrone, preparando così l'eroe comico e con lui il pubblico all'ingresso del nuovo personaggio (modulo g). Un elemento centrale è poi la reazione ostile e rude dello schiavo-portiere, che impedisce o ostacola il progetto dell'eroe comico, ostilità poi proseguita dal padrone che però di norma cede, almeno in parte, alle richieste (modulo h). L'ostilità del personaggio che esce dalla casa si esprime in primo luogo nella protesta per il rumore prodotto alla porta (modulo i), un rumore connotato in modo sempre degradante per l'eroe, perchè paragonato allo scalciare dei cavalli (*Nub.* 136: *λακτιζειν*), al latrare dei cani (*Ach.* 410: *λάσκειν*), alla violenza animalesca dei centauri (*Ran.* 38: *κενταυρικῶς*). L'entrata in scena del padrone di casa, che possiede la facoltà di esaudire il desiderio dell'eroe comico, è ritardata e realizzata in modo spettacolare, per provocare la sorpresa del pubblico (modulo l). Da ciò, deriva la frequente posizione della scena sulla porta nelle fasi iniziali della commedia, con l'evidente funzione di preparare l'ingresso di personaggi centrali come Euripide, Socrate, Agatone, Zeus, Tereo, Pluto.¹⁴ Osserviamo ora come Aristofane tenda a modulare tale schema in funzione dei diversi contesti.

Acarnesi (vv. 393-479)

Negli *Acarnesi* la scena sulla porta compare con i suoi tratti canonici. Dopo lo scontro con il Coro, Diceopoli espone il proprio progetto: divenire *ἀθλιώτατος*, «in modo da destare la massima compassione», per difendersi agli occhi degli *Acarnesi* dall'accusa di tra-

14. Revermann 2006, 184.

dimento per la pace privata siglata con gli Spartani (v. 384). Allo scopo di realizzare il proprio desiderio (modulo a), Diceopoli si reca alla porta di Euripide per chiedere gli abiti più adatti al fine di suscitare compassione (v. 394). Immediatamente richiama lo schiavo-portiere con il consueto $\pi\alpha\iota\ \pi\alpha\iota$ (modulo d); lo schiavo esce e nega l'ingresso con un gioco di parole di sapore euripideo (modulo e: vv. 396-399) che annuncia, come lo stesso Diceopoli non manca di notare, il carattere del padrone (modulo g: vv. 401-402). Ora lo schiavo serra la porta, ma a questo punto Diceopoli bussa e chiama direttamente Euripide (vv. 403-405) (modulo b1), che risponde dall'interno, dapprima negandosi, poi uscendo con l'*ekkyklema* (modulo l: v. 409). Il rumore prodotto da Diceopoli è svilto da Euripide al livello del latrare dei cani (modulo i: v. 410). La scena prosegue con una lista di oggetti di scena che Diceopoli chiede a Euripide, fino alla chiusura della porta al v. 479 dopo ripetuti tentativi di allontanamento. La critica ha immaginato una corrispondente scena sulla porta nel *Telefo*,¹⁵ dove l'eroe sarebbe stato ricevuto rudemente dallo schiavo-portiere, ma i resti della tragedia non mostrano traccia sicura di ciò.¹⁶

Cavalieri (vv. 725-729)

Negli *Acarnesi*, gli elementi dello schema compaiono in sequenza canonica, ma Aristofane dispiega la propria tecnica di variazione sin dai successivi *Cavalieri*, dove i due personaggi alla porta di Demo, Paflagone e il Salsicciaio, non hanno un progetto comune, come accadrà nelle scene analoghe di *Uccelli*, *Tesmofoiazuse* e *Rane*, ma sono fra loro in contrasto polare. Il contrasto polare fra i due personaggi è rispecchiato dagli atteggiamenti opposti di fronte alla porta: all'arrogante irruenza di Paflagone, che nel bussare distrugge l'iresione per le Panepsie (v. 729) (modulo b1), fa da contraltare la rispettosa cautela con la quale il Salsicciaio invita Demo a uscire, con le apostrofi $\pi\acute{\alpha}\tau\epsilon\rho$ "padre" e $\phi\acute{\iota}\lambda\tau\alpha\tau\omicron\nu$ "mio caro" insieme al vezzeggiativo $\Delta\eta\mu\acute{\iota}\delta\iota\omicron\nu$ "Demuccio" (modulo b2). Dopo la conquista della Bule da parte del Salsicciaio, Paflagone entra furioso sulla scena, minacciando di rivolgersi a Demo, ma il Salsicciaio accetta la sfida ritenendo eccessiva la fiducia di Paflagone nel suo

15. Cfr. Handley-Rea 1957, 31; Jouan 1966, 229.

16. Cfr. Cropp 1995, 19.

potere su Demo (vv. 691-722). Il motivo della coppia che procede verso la porta spinta da un progetto condiviso (modulo a) ancora non è sperimentato da Aristofane: i due personaggi non collaborano ma sono in contrasto polare tra loro. Permane invece il modulo ricorrente dell'oggetto desiderato, qui il favore di Demo, quale obiettivo comune posto dietro la porta. Paflagone e il Salsicciaio si recano da Demo per l'arbitrato e lo chiamano fuori di casa bussando con violenza (modulo b1). Inoltre, lo schiavo-portiere non può entrare in gioco perché è Paflagone stesso, il personaggio che bussa alla porta, ad essere al servizio di Demo, il padrone di casa. L'impetuoso bussare sulla porta assume quindi un valore nuovo perché mostra il paradossale desiderio del servo di dominare la casa del padrone (modulo f).¹⁷ Nonostante l'assenza della figura dello schiavo-portiere, permane il modulo della rude reazione al bussare violento (modulo i).

Nuvole (vv. 126-221)

Di particolare rilievo per le *Nuvole* è il desiderio che conduce l'eroe alla porta, desiderio che muove l'intero *plot*: divenire discepolo di Socrate per vincere i processi e liberarsi dai debiti procurati dal figlio (modulo a). Strepsiade prima esita, poi bussa chiamando il portiere *παῖ παιδίον*, variando il modulo consueto con il vezzeggiativo (vv. 131 s.) (modulo d + modulo b2). Le modalità del bussare di Strepsiade sono interpretate variamente dalla critica: le lamentele del discepolo-portiere sul *λακτίζειν* («scalciare») che provoca la perdita di un pensiero appena scovato sono secondo Dunbar il segno della rozza impazienza di Strepsiade, che prende realmente a calci la porta (modulo i) (non a caso *λακτίζειν* designa propriamente lo scalciare degli animali; cfr. *Uccelli* v. 54, *Rane* vv. 38 s., *Pluto* v. 1101);¹⁸ per Dover invece si tratta di un gioco comico sul timido e leggero bussare di Strepsiade, che è però sufficiente per distrarre il discepolo dalle sue astruse riflessioni (modulo b2).¹⁹ Che la persona che apre la porta sia un discepolo è la *communis opinio* fondata sugli scolii,²⁰ ma per Brown siamo

17. Cfr. Brown 2008, 354.

18. Cfr. Dunbar 1995, 153.

19. Cfr. Dover 1968, 111.

20. Cfr. Willi 2003, 114.

in realtà di fronte al canonico schiavo-portiere.²¹ A questa conclusione inducono il tratto canonico della durezza (modulo h) e il rapporto mimetico con il padrone, come nei casi del portiere di Euripide negli *Acarnesi* e del portiere di Agatone nelle *Tesmofoviazuse* (modulo e; modulo g). Come negli *Acarnesi*, l'uscita dello schiavo produce l'attesa per il padrone, un'attesa che si prolunga in misura ancora maggiore rispetto alla norma (85 versi) al fine di preparare l'entrata in scena spettacolare di Socrate nella cesta (modulo l). L'esplicita e impaziente richiesta di aprire la porta che Strepsiade rivolge allo schiavo ai vv. 181-183 segnala che sino a quel momento, durante il racconto esteso delle scoperte di Socrate, lo schiavo aveva tenuto serrata la porta, accrescendo l'aura di mistero attorno alle attività condotte all'interno della casa. Strepsiade, con il convulso ἄνοιγ' ἄνοιγ' ἀνύσας τὸ φροντιστήριον "Presto, apri il Pensatoio" (181) e il successivo comando ἄνοιγε τὴν θύραν "apri la porta" (183), richiama i nessi con i quali i personaggi della tragedia chiedono l'apertura del palazzo, nessi che annunciano la comparsa dei cadaveri. Fattori di forte sorpresa sono quindi l'uscita dei discepoli, non a caso pallidi come cadaveri, al posto del maestro e l'ingresso ritardato di Socrate sulla cesta sospesa dalla *mechanè*. Una notevole espansione nella scena delle *Nuvole* subisce quindi il modulo del ritardo, che favorisce l'attesa per lo spettacolare ingresso di Socrate provocata dalla detorsione comica dei moduli tragici (modulo l). Di rilievo è la notevole variazione che la scena delle *Nuvole* sembra imporre allo schema consueto: l'ingresso dell'eroe nello spazio scenico celato dalla porta in luogo dell'uscita del personaggio che attendeva dietro la porta. Brown sottolinea però come la richiesta di Socrate ai vv. 181-183 rispecchi, più che un linguaggio quotidiano, il modulo della tragedia che introduceva l'impiego dell'*ekkyklema*.²² L'attesa per l'*ekkyklema* favorita dal modulo tragico è poi delusa, perché sostituita da un altro mezzo scenico della tragedia: la *mechanè*.

Pace (vv. 179-187)

Deciso a interrogare Zeus sul destino dell'Ellade (modulo a), dopo il volo con lo scarabeo, Trigeo giunge alla porta di Zeus e bussa con forza chiedendo di aprire (modulo b1).

21. Cfr. Brown 2008, 356 s.

22. Cfr. ivi 357 e E. *Hipp.* 808-810, con il richiamo di Tesco ad aprire il portale per mostrare il cadavere di Fedra.

Il motivo dell'entrata spettacolare del padrone di casa è invertito di segno (modulo l): Zeus, il padrone, non comparirà mai sulla scena perché non è in casa, non è a palazzo, e l'effetto spettacolare di norma prodotto dall'ingresso del padrone è provocato dal personaggio questuante che si presenta alla porta. Lo stupore per la comparsa ritardata del padrone di casa è sostituito dalla sorpresa di Hermes, che svolge qui la funzione dello schiavo-portiere (modulo e), per la visione dell'ἵπποκάνθαρος, «ipposcarabeo». La consueta ostilità del portiere non è più rappresentata, come di norma accade (modulo h), quale reazione al semplice bussare che introduce l'esposizione della richiesta e il manifestarsi dell'identità del personaggio questuante, ma deriva da una causa evidente: la visione del mostruoso scarabeo, che produce, da parte di Hermes, un'esplosiva sequenza di insulti che ruota attorno alla μιαιφάνεια, «scelleratezza», di Trigeo.

Uccelli (vv. 54-92)

Pisetero ed Eelpide cercano Tereo-Upupa perché desiderano indicazioni sul luogo in cui realizzare il loro progetto utopico (modulo a). Credono di essere giunti a destinazione, ma, ovviamente, nella foresta in un primo momento non si scorgono case. Tuttavia, dal momento in cui la cornacchia segnala a Pisetero un punto preciso, in alto nella rocciosa facciata scenica, si avvia un graduale passaggio dall'ambientazione selvaggia all'ambiente urbano necessario per la scena tipica sulla soglia. Sul contrasto fra il mondo arboreo degli uccelli e il sapore cittadino della scena in cui Eelpide e Pisetero bussano alla casa di Upupa Aristofane costruisce una serie di variazioni al modulo consueto. Lo schema subisce variazioni che rispecchiano e annunciano le caratteristiche del mondo degli uccelli.

Nel giro di pochi versi, il rumore che Eelpide e Pisetero intendono produrre per stanare gli uccelli è prima indicato da un generico ψόφος, «rumore» (vv. 53, 55), poi dal perspicuo κόπτειν («bussare»), che con maggiore chiarezza indica l'azione del bussare dall'esterno sulla porta (vv. 56, 58): la scena assume i tratti tipici dell'ambiente urbano (modulo b1). Anche il canonico richiamo παῖ παῖ è variato in relazione al contesto: Pisetero rimprovera Eelpide perché Tereo-Upupa, ἱΐπποψ, non può rispondere al canonico richiamo παῖ παῖ, ma deve essere chiamato con l'onomatopea ἐποποῖ (modulo d). La casa-nido di Upupa assu-

me invece i tratti del mondo animale con la presenza di un uccello nel ruolo dello schiavo-portiere. La tipica reazione di rifiuto del portiere nella scena degli *Uccelli* si muta infatti nel timore del portiere-uccello di trovarsi di fronte a due cacciatori (modulo h; v. 63). Al v. 92, da dietro la facciata scenica, Upupa ordina allo schiavo di aprire la porta: ἀνοιγε τὴν ὕλην, «apri... la selva». Il modulo tragico dell'apertura della facciata tramite l'*ekkyklema*, richiamato dall'ordine di Upupa, è variato ancora in funzione del contesto drammaturgico: l'oscillare continuo fra il mondo degli uomini e il mondo degli uccelli traspare ora dal *wordplay* tra ὕλη («bosco») e πύλη («porta»), non a caso il termine che in tragedia, in luogo del comico e prosaico θύρα, designa la porta.²³ L'entrata di Tereo ai vv. 92-106 è preparata dallo schiavo-portiere che annuncia la rabbia del padrone per il risveglio forzato (modulo h). L'ingresso di Tereo-Upupa suscita la reazione sorpresa ed esilarante di Evelpide e Pisetero (modulo l).

Tesmofoiazuse (vv. 25-265)

Ai vv. 25-30 i due personaggi sono in silenziosa attesa di fronte alla porta di Agatone (modulo c), il cui aiuto potrebbe essere decisivo per il progetto di Euripide (modulo a). Al v. 39 appare lo schiavo-portiere che imita lo stile del padrone (modulo f + modulo g).²⁴ Ai vv. 65 s. la richiesta di chiamare fuori Euripide suscita il disprezzo dello schiavo-portiere (modulo h). L'uscita del padrone di casa avviene senza particolari resistenze perché Agatone aveva già intenzione di raggiungere l'esterno per «piegare le strofe al sole» (variazione sul modulo h). Ai vv. 95-98 Agatone esce sull'*ekkyklema* (modulo l).²⁵ La scena delle *Tesmofoiazuse* non prevede quindi la resistenza consueta del portiere di fronte ai personaggi questuanti per favorire così lo spettacolare ingresso del poeta che offrirà l'inno cletico per le divinità che proteggono Troia.

23. Per il gioco sui campi semantici di ὕλη, termine che indica anche il legno, materia della porta, cfr. Mastromarco-Totaro 2006, 122 n. 17.

24. Ivi 442 n. 7 per i modelli letterari del motivo della quiete cosmica nelle parole dello schiavo-portiere.

25. Ivi 447 n. 14.

Rane (vv. 35-46)

Dopo il primo scambio di battute tra Dioniso e il servo Xanthia durante il viaggio, Dioniso segnala l'arrivo presso una porta, designata come prima tappa necessaria (vv. 35-38) ma senza alcuna determinazione precisa (variazione su a). Dioniso chiama il *pais* secondo lo schema consueto, ma con forte sorpresa del pubblico al posto dello schiavo-portiere compare il padrone Eracle: una variazione inattesa che permette ad Aristofane di mettere in scena l'eroe di fronte al suo assurdo sosia, con i numerosi giochi comici che ne nascono.

Dopo la topica risposta di fastidio per il rumore alla porta (modulo i), con il paragone con l'impeto dei centauri (vv. 38 s.), il modulo del rude rifiuto da parte dello schiavo-portiere (modulo h) subisce una sostanziale variazione: Eracle resta in silenzio, sbigottito alla vista di un suo buffo doppio che porta la clava, indossa la pelle di leone ma anche i coturni femminili.²⁶

Rane (vv. 460-469)

Dioniso bussa alla porta di Plutone (modulo b1) e gioca sul modo di bussare in uso nell'Ade: il dubbio è risolto da Xanthia, che consiglia di usare la clava di Eracle. Risponde un *pais* (modulo e) che rivolge una serie di insulti al falso Eracle: il modulo del rude portiere è variato in funzione della situazione narrativa delle *Rane*, nella quale a presentarsi alla porta è un personaggio con una falsa identità (variazione sul modulo h). Altro elemento tipico è l'esitazione nel bussare di fronte a un edificio la cui funzione incute timore (modulo b2), come accade a Strepsiade di fronte al Pensatoio nelle *Nuvole*. Nelle *Rane*, quindi, il travestimento di Dioniso da falso Eracle è il perno attorno al quale Aristofane sviluppa il gioco comico nelle scene sulla porta, sia alla casa di Eracle sia al palazzo di Plutone.

26. Cfr. Mastromarco-Totaro 2006, 564 n. 6: lo stupore di Eracle ricorda lo stupore del Parente per la comparsa di Agatone in *Th.* 136-140, qui però «motivato dal fatto che Eracle vede davanti a sé un suo buffo sosia».

Pluto (vv. 1097-1102)

Dopo l'intermezzo corale, Hermes entra sulla scena, bussa alla porta e si nasconde (vv. 1097-1099). I moduli b1 e c, di norma in alternativa fra loro, si fondono. Carione esce e chiede, secondo il modulo i, chi ha battuto così forte alla porta (v. 1101), Hermes nega e sostiene che stava per farlo. La critica immagina un gioco scenico silenzioso di Hermes, che per noi non ha però una funzione comica chiara: emerge forse la necessità di dare nuova linfa alla scena tipica, come sostiene Revermann, tramite un gioco metateatrale intorno a una *routine* ormai stanca.²⁷

4. La scena sulla porta nella commedia nuova

Nella *Nea*, la porta conserva il ruolo di perno dell'azione drammatica, ma, rispetto a ciò che abbiamo osservato in Aristofane, il suo impiego appare uniforme, estraneo al gioco di variazioni continue che domina l'*Archaia*. Di norma, il personaggio prologante identifica due porte che conducono a case appartenenti alle famiglie coinvolte nel *plot*.²⁸ Lo spazio antistante la porta coincide quindi abitualmente con uno spazio urbano, di norma una strada o una piazza, che non muta mai nel corso della commedia. In genere il personaggio che bussa chiama i servi (modulo d) oppure chi è all'interno chiede l'identità di chi sta bussando,²⁹ ma in seguito l'azione si sviluppa senza alcuna resistenza da parte dei servi o del padrone di casa (assenza del modulo h).³⁰ Ad esempio nell'*Aspis*, dopo il prologo di Tyche che identifica le porte sulla scena, Smicrine intende bussare alla ricerca di Davo, pedagogo di Cleostrato, che esce però in modo spontaneo mentre continua a parlare rivolto alle donne rimaste all'interno della casa (vv. 160-170). Sulla porta avviene solo un cordiale colloquio con Davo, che non si oppone in alcun modo e non reagisce con l'asprezza tipica dello schiavo-portiere dell'*Archaia*. Il tono di Davo, rivolto alle donne in casa, è anzi del tutto serio: esorta a sopportare il dolore per la presunta morte di Cleostrato. Come mette

27. Cfr. Revermann 2006, 184 n. 10.

28. *Aspis*, *Dyskolos*, *Misoumenos*, *Perikeiromene*, forse *Phasma*; cfr. Ferrari 2001, 1035 s.

29. Come mette in luce Frost 1988, 24 n. 11.

30. Cfr. Brown 2000.

in luce Ingrosso (2010, 232 s.), nell'*Aspis* (v. 166), come nel *Misoumenos* (v. 607), che l'atto del bussare rimanga sospeso nella fase preparatoria di una scena di contenuto serio richiama il codice della tragedia, secondo il quale bussare alla porta è di norma da evitare perché in contrasto con l'atmosfera tragica.

[M.R.]

La Porta nell'erudizione

La porta, *θύρα* o *πύλη*, nel teatro greco ha un ruolo scenico di rilievo, ma tale funzione non ha sempre lasciato tracce significative negli scolii ad Aristofane e nella tradizione erudita in genere. Nella produzione lessicografica, è Polluce colui che offre la trattazione più estesa della *θύρα*, segnatamente nel IV libro del suo *Onomasticon* (124-126):³¹ ivi, egli illustra la posizione e la funzione delle porte nell'edificio teatrale greco.

Questo passo, per quanto significativo al fine di ricostruire le rappresentazioni antiche, è altamente problematico: il retore di epoca imperiale, infatti, non cerca un'attinenza diretta fra i *Realien* e il lessico, ma ha un interesse squisitamente linguistico, volto alla ricerca delle parole adeguate a un bello stile; come sottolineano Maduit e Moretti (2010), quello di Polluce è piuttosto «un teatro di parole» che una descrizione di un edificio vero e proprio. Tale situazione è determinata dalle fonti che egli usa, specialmente di carattere letterario: la conseguenza del suo *modus operandi* è che la sua trattazione risulta, nei fatti, stratificata, nel senso che fa riferimento a strutture sceniche non contemporanee fra loro né afferenti al medesimo ambito culturale; Polluce, in effetti, cita termini o spiegazioni confacenti a strutture teatrali sia classiche che imperiali, sia greche che romane oppure orientali, mentre la sua descrizione presenta affinità con quanto Vitruvio descrive nel V libro del *De architectura* (6,8-7,2). Posta tale necessaria premessa, che consiglia estrema prudenza nell'uso di questa fonte, va messo in luce come Polluce (IV 124 s.) si occupi delle tre porte presenti sulla scena subito

31. Cfr. Nagler 1952, 8-10 per una traduzione inglese del passo.

dopo aver trattato dell'iposcenio, struttura che giace sotto il λογεῖον, «luogo da cui si parla, proscenio», (cfr. Vitr. V 7,2).

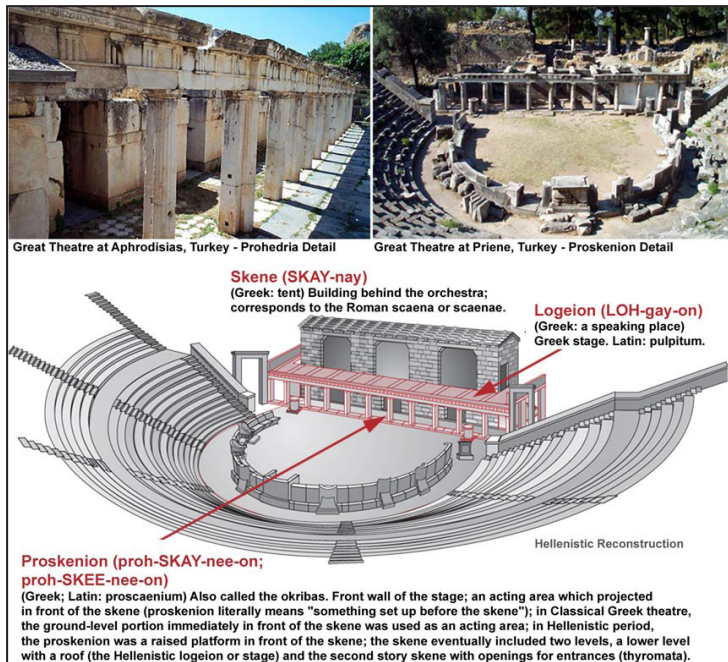


Figura 1: Proscenio³²

32. <<https://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary%20images/proscenion.jpg>>.



Figura 2: Iposcenio³³

Saliou (2009, 272 s.), che identifica tale struttura con la terrazza che copriva il proscenio antistante alla scena, data l'apparizione del λογεῖον solo alla fine del IV secolo a.C.: delle tre porte, la cui apparizione nella storia del teatro greco non è databile con certezza, quella centrale, appartenente al protagonista del dramma, rappresenterebbe – a dire di Polluce – una reggia, una caverna o ogni tipo di abitazione degna di rispetto; quella di destra corrisponde alla residenza del deuteragonista, quella a sinistra ha un aspetto assai semplice o rappresenta un santuario lasciato deserto oppure un luogo non abitato. In tragedia, sempre secondo Polluce, la porta di destra sarebbe riservata agli ospiti, mentre quella di sinistra rappresenterebbe una prigione.

Al par. 126, Polluce aggiunge che possono esservi due ulteriori porte vicino a quelle laterali, nei pressi delle quali si trovano macchine sceniche su cui sono fissate le *περίακτοι*, ovvero i meccanismi girevoli che servivano a cambiare le scene: tale descrizione, con la presenza di cinque porte, presuppone l'architettura teatrale di tipo orientale, che era in voga ai tempi del retore. Egli, infine, conclude la propria trattazione delle porte sceniche illustrando le *πάροδοι*, gli «ingressi», laterali.

33. <[http://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary images/hyposkenion.jpg](http://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary%20images/hyposkenion.jpg)>.

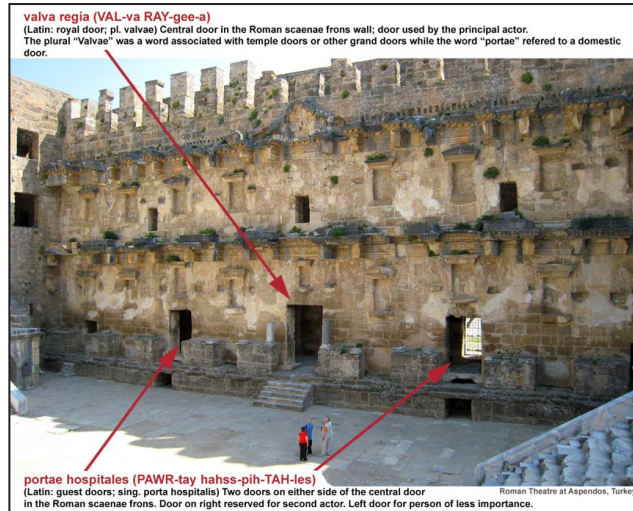


Figura 3: Porte della scena³⁴

Per quanto concerne le aperture assimilabili a porte, si può evocare – anche da un punto di vista etimologico – la θυρίς, «la porticina», non annoverata da Polluce ma citata da Aristofane, e, forse, anche l'ἀναπίεσμα, la «botola», che il retore (par. 132) tratta assieme alle scale di Caronte, da cui escono i fantasmi.

34. <[http://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary images/portae-hospitales-.jpg](http://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary%20images/portae-hospitales-.jpg)>.



Figura 4: Scale di Caronte³⁵

La «finestra» è evocabile per Aristofane in base a un passo delle *Vespe* (v. 379),³⁶ in cui Filocleone è invitato dal Coro a calarsi dalla θυρίς per mezzo di una cordicella, e alla luce della scena delle *Ecclesiazuse* (vv. 877-1111), in cui tre vecchie³⁷ si contendono un giovane davanti alla porta di casa, mentre, presumibilmente, la sua giovane amante parla dalla finestra.³⁸ La presenza fisica di finestre sulla scena di V secolo, però, è fortemente dubbia: se Polluce parla di una διστεγία, ovvero di un secondo piano, da cui, in commedia, i protettori delle prostitute (πορνοβοσκοί), le vecchie o le donne in genere osservano dall'alto, è pur vero che fra le possibili ricostruzioni della scena classica hanno credito quelle che suppongono una struttura lignea dotata di un solo livello.³⁹

35. <<https://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary%20images/charonian-stairway.jpg>>.

36. Cfr. Robson 2009, 33.

37. Cfr. Caciagli, De Sanctis, Giovannelli, Regali, s.v. *Vecchia* in *Lessico del comico*, consultabile *online* <<http://www.lessicodelcomico.unimi.it/vecchia/>>.

38. Cfr. Vetta 1989, 233 s. per una possibile ricostruzione della messa in scena.

39. Cfr. Moretti 2000, 296-298 e fig. 11; Bieber 1961, 54 ss., 108 ss.: cfr., per esempio, la ricostruzione del teatro di Dioniso ad Atene nel V secolo proposta sul sito dell'Università del Texas (figura 5) ora pubblicata *online* <<http://www.lessicodelcomico.unimi.it/wp-content/uploads/2016/01/Ricostruzione-della-scena-di-V-secolo-a.C..jpg>>.

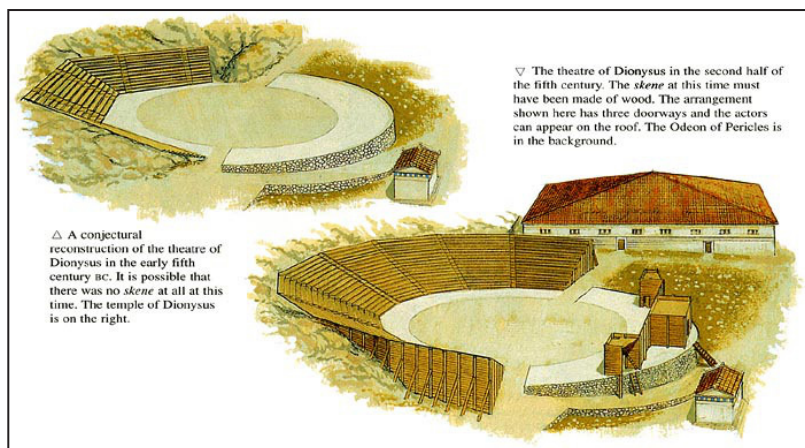


Figura 5: Ricostruzione della scena del V secolo

La botola – secondo Polluce – si trova sulla scena e permette di far sgorgare un fiume o di far apparire un personaggio dal basso: è plausibile che anche questo congegno fosse proprio delle scene dall'epoca ellenistica in poi.⁴⁰

Riguardo alle strutture poste davanti alle porte, Polluce (IV 123) sottolinea come vi si possa trovare un altare in onore di Apollo (ἀγνιεύς ... βωμός, ovvero l'«altare sulla porta di strada dedicato ad Apollo protettore delle strade»): tale indicazione è, in parte, congruente con quanto detto dallo scolio *vetus* al v. 875b delle *Vespe*, secondo cui era costume porre davanti alle porte una colonna appuntita, a mo' di obelisco, in onore di Apollo; Triclinio aggiunge (*schol.* 875c) che, in alto, era posta una statua del dio e che tale usanza era stata adottata inizialmente dai Dori.

A proposito di θύρα, la tradizione esegetica relativa alle commedie aristofanee ha posto la propria attenzione sulle indicazioni sceniche che le menzioni della «porta» implicano; sui riti o sulle usanze che avevano solitamente luogo davanti alle abitazioni, sì da chiarire alcune battute o azioni sceniche; sulla spiegazione di termini specifici connessi alle porte. Quando Aristofane usa θύρα o *similia*, illustrando a parole i gesti scenici a essa connessi, egli

40. Cfr. Kuritz 1988, 28; Thorburn 2005, 44.

appone a testo – secondo gli scoli – indicazioni sceniche. È questo il caso del v. 132 delle *Nuvole*: in proposito, lo scolio *vetus* b dice che la battuta ἀλλ' οὐχὶ κόπτω τὴν θύραν («ma non batto alla porta») detta da Strepsiade è un *παρεγκύκλημα*. Questo termine sembra indicare una sorta di nota scenica, atta a segnalare la necessità che l'attore vada alla porta di Socrate e bussi. Schönborn (1858, 347 s.), tuttavia, ritiene che il termine qui alluda a una macchina teatrale, usata per rivelare l'interno della casa di Socrate, munita di porta e di oggetti vari.

Il termine *παρεγκύκλημα* è poco attestato in greco, con solo 7 occorrenze, di cui ben 4 nei soli scoli alle *Nuvole* (18b, 22a, 132b e 218b): col valore di nota scenica,⁴¹ esso è usato anche nello scolio 346b all' *Aiace* di Sofocle, che spiega l'invito di Tecmessa al Coro a guardare dentro la tenda dell'eroe come un *παρεγκύκλημα*. Lo *schol.* 346a, che recita ἐνταῦθα ἐκκύκλημά τι γίνεται, ἵνα φανῇ ἐν μέσοις ὁ Αἴας τοῖς ποιμνίοις («qui vi è un *ekkyklema* affinché Aiace appaia in mezzo ai capi di bestiame»), sembra evocare la macchina teatrale dell' *ἐκκύκλημα* (cfr. Poll. IV 128), sebbene Medda (1997, 37 n. 39) intenda questo termine come «rivelazione» e supponga l'assenza in questo contesto di questo tipo di *μηχανή*;⁴² in *schol.* Luc. 55,13,43 e in Hld. VII 7,4, invece, il termine sembra indicare «inserto», «interludio», «intermezzo». Rutherford (1905, 110 s.) ritiene che la degenerazione del termine *παρεγκύκλημα*, che negli scoli viene a coincidere con *παρεπιγραφή*, sia forse dovuta al fatto che gli scoli non capivano cosa fosse l' *ἐκκύκλημα* e che, dunque, non sapevano nulla riguardo a questa macchina scenica.

Di *παρεπιγραφή*, invece, parla lo scolio *recentius* 184a alle *Nuvole*, a proposito della richiesta, fatta da Strepsiade al discepolo di Socrate, di aprire la porta; simile indicazione compare riguardo al v. 30 della *Pace*, in cui lo scolio *vetus ad locum* sottolinea che l'espressione ἀλλ' εἰ πέπανται τῆς ἐδωδῆς σκέψομαι / τηδὶ παροῖζας τῆς θύρας, ἵνα μὴ μ' ἴδῃ (vv. 29 s., «ma guarderò se ha finito di mangiare, aprendo la porta così, perché non mi veda») sia una chiara nota scenica, sì da indicare all'attore che deve aprire sommessamente la porta e verificare se lo scarabeo mangi o meno. Simili indicazioni mostrano chiaramente che molte espressioni aristofanee concernenti la θύρα – e.g. θύραζε, «fuori della porta», (cfr. Hsch. θ 22 H.; *EM* 458,57 s. G.) – erano probabilmente note sceniche, elemento che a volte è

41. Generalmente, si trova *παρεπιγραφή*; cfr. Nünlist 2009, 357 n. 78, 362-364.

42. Cfr. Di Benedetto-Medda 2002, 103.

desumibile – per via indiretta – anche dagli scolii: è forse il caso del v. 326 delle *Nuvole*, in cui Socrate indica a Strepsiade la presenza delle Νεφέλαι («Nuvole») nei pressi dell'εἴσοδος, «entrata», che Tzetzes (*Nu.* 326a) interpreta – presumibilmente in modo erroneo – come παρὰ τὴν θύραν, «presso la porta». Una possibile indicazione scenica è presente al v. 977 delle *Ecclesiazuse*, dove la Vecchia 1 si lamenta che il Giovane bussi alla porta, con lo scolio *ad locum* che spiega ἡ γράυς ἐξελθοῦσα, «la vecchia essendo uscita».

Le porte potevano essere teatro di azioni rituali, la cui nozione risulta essenziale per comprendere appieno alcuni passi aristofanei. Di rilievo sono gli scolii *vetera* 923bc alla *Pace*, relativi a un verso in cui Trigeo suggerisce di insediare la dea Pace con alcune pentole: i due scolii, contenuti in una versione meno abbreviata in *Suda* χ 613 A., sottolineano come si offrirono quale primizia dei legumi cotti, serviti tramite pentole, a chi innalzava erme o statue di altri dei (cfr., per Apollo, Poll. IV 123) davanti alle porte.

Ad ogni modo, il rituale che si svolgeva davanti alle porte più volte menzionato dagli scolii è quello legato all'esposizione dei morti. Al v. 611 della *Lisistrata*, la protagonista, rivolgendosi al probulo, si chiede se egli la accusi di non voler esporre la sua salma: lo scolio *ad locum* spiega che gli antichi esibivano i morti davanti alle porte, percuotendosi. Allo stesso rituale fanno riferimento gli scolii ai vv. 837 s. delle *Nuvole*, in cui Strepsiade accusa il figlio di sciaccare i suoi averi (v. 838: καταλόει μου τὸν βίον), come se egli stesso fosse già morto: alcuni commentatori, secondo Tzetzes, sostengono come, dopo il funerale, quelli che abitavano la casa del morto si dovessero lavare per purificarsi, mentre il dotto bizantino ritiene che, in realtà, i familiari si radevano un poco i capelli e, posta una bacinella davanti alla porta di casa, si lavavano le mani, come egli deduce dall'*Alceste* di Euripide ai vv. 98-104. Stesso presupposto rituale è sotteso ai vv. 1030-1033 delle *Ecclesiazuse*: alle profferte amorose della Vecchia 1, il Giovane risponde in modo ironico, consigliandole di circondarsi d'oggetti funebri (tra cui le corone dette ταινιώσαι; cfr. *schol.* 1032), fra l'altro ponendo un vaso davanti alla porta; lo scolio 1033a spiega che tale tipo di vaso era chiamato ἀρδάνιον, ossia un recipiente usato per le purificazioni funebri.

A un rito contro il λοιμός, la «peste», fa allusione lo scolio di Tzetzes al v. 1054 del *Pluto*, relativo all'espressione ὡς παλαιὰν εἰρεσιώνην, «come l'antica eresione», usata dal Giovane per ironizzare sul fatto che, se accosterà la fiaccola alla Vecchia, ella prenderà fuoco.

Secondo lo scolio *vetus* 1054a, εἰρεσιώνη indica un ramo di ulivo avvolto nella lana: questa sorta di corona, alla quale venivano appesi tutti i frutti di stagione, sarebbe stata affissa alle porte degli Ateniesi ogni anno (cfr. *schol. vetus* 1054e) come elemento apotropaico contro il λοιμός, quale ricordo del vaticinio di Apollo Pizio che – in occasione appunto di una «peste» – aveva prescritto di compiere un sacrificio preliminare all’aratura in onore di Demetra (cfr. *Suda* εἰ 184 A.). Lo scolio *recentius* (1054d) al *Pluto*, oltre ad alludere al λοιμός, ricorda anche che, nel corso della festa delle Pianepsie, una εἰρεσιώνη veniva appesa alle porte del tempio di Apollo da un ragazzo ἀμφιθαλής, «che ha padre e madre in vita», (lo stesso sarebbe avvenuto anche durante le Targelie, secondo lo *schol. Ar. Eq. vetus* 729a; cfr. *Suda* εἰ 184 A.): questo rituale sarebbe stato il ricordo del voto fatto da Teseo di dedicare ad Apollo un ramo di ulivo, qualora avesse ucciso il Minotauro. Al v. 729 dei *Cavalieri*, del resto, il Demo invita Paflagone e il Salsicciaio ad allontanarsi dalla sua porta, avendo rovinato la sua εἰρεσιώνη: gli *scholia ad locum* riferiscono questo termine alla medesima vicenda cui si allude al v. 1054 del *Pluto*, fornendo maggiori elementi: i generi alimentari che venivano appesi a queste corone, tra cui pani, fichi, miele etc., erano il ricordo delle primizie inviate ad Atene da tutta la terra abitata come ringraziamento per aver fatto cessare il λοιμός grazie al sacrificio propiziatorio per l’aratura.⁴³

Altra affissione connessa ad atti rituali può essere considerata quella delle ali che, negli *Acarnesi*, Diceopoli ha apposto alla porta di casa come segno, a detta del Coro, del suo tenore di vita: lo scolio *vetus* 989b collega tali ali a quelle delle vittime sacrificali, strappate e affisse all’ingresso per mostrare la ricchezza di cui gode la casa.

Un elemento ben sottolineato dagli scoli è la distinzione fra i vari tipi di ingressi, segnatamente di quelli ‘pubblici’. Lo scolio tricliniano 1156 agli *Uccelli*, ad esempio, distingue chiaramente fra πύλη, propriamente la «porta della città», e θύρα, «quella della casa». Di θύραι parla il v. 865 delle *Ecclesiazuse*, quando un personaggio, senza aver consegnato i propri averi, decide comunque di recarsi ai pasti in comune, mettendosi davanti alle porte per rubare le portate, nel caso non lo facciano entrare. Lo scolio *ad locum* identifica la porta in que-

43. Sull’εἰρεσιώνη, si veda in particolare la voce della *Suda* εἰ 184 A.: l’editrice, Adler, fornisce in apparato un esaustivo elenco della tradizione esegetica su tale argomento, tradizione che – come solitamente avviene – usa fonti comuni.

stione con quella del δικαστήριον, «tribunale», trasformato (cfr. v. 676) in ἀνδρών, «sala per banchetti». Delle κιγκλίδες, «cancellate», parlano i *Cavalieri* (v. 641) e le *Vespe* (v. 124): i relativi scoli collegano il termine alla cancellata del tribunale (nei *Cavalieri*, però, Aristofane si riferisce a quella del βουλευτήριον, «sala del consiglio»); lo scolio *vetus* 641a ai *Cavalieri*, poi, sottolinea che le porte doppie andrebbero piuttosto chiamate δικλίδες, mentre κιγκλίδες può anche significare «toppa».

Una parte della tradizione esegetica antica, com'è ovvio, si è preoccupata di spiegare determinate espressioni relative alla 'porta' che potevano suscitare qualche problema interpretativo nei lettori. È questo il caso dei vv. 179-182 delle *Vespe*, in cui Filocleone tenta di evadere dalla guardia del figlio, nascondendosi sotto la pancia di un asino: lo scolio 179b chiarisce che questo atto è mimetico rispetto alla fuga di Odisseo dall'antro del Ciclope Polifemo (cfr. *Od.* IX 425-463).

Al v. 98 della stessa commedia, il servo Santia, nel descrivere l'amore per i tribunali di Filocleone, dice che, quando egli trova scritto su una porta «Demo (figlio del politico Pirilampe) è bello» (espressione dal chiaro sapore omoerotico), verga a fianco «*kamos*» (ossia il coperchio delle urne in cui i giudici votavano; cfr. *schol.* 99a) è bello»: lo scolio 98a sottolinea che gli Ateniesi scrivevano «il tale è bello» un po' ovunque, dai muri alle porte.

Il gioco di parole, per cui l'Upupa al v. 92 degli *Uccelli* chiede di aprire il bosco (ovvero usando ὕλη al posto di πύλη), è chiarito dallo scolio *vetus ad locum*, che spiega come il referente sotteso sia la θύρα o l'οἶκος, «casa».

Il tono del v. 1071 della *Lisistrata*, in cui il Coro, dopo aver invitato tutti a pranzo, dichiara che la porta resterà chiusa, è correttamente identificato come ironico dallo scolio *ad locum*; al v. 1131, invece, lo scolio mette in luce che le πύλαι a cui fa riferimento la protagonista sono le Termopili; non è colta dagli scoli, infine, l'allusione erotica ai vv. 249-251 (οὐ γὰρ τοσαύτας οὐτ' ἀπειλὰς οὐτε πῦρ / ἤξουσ' ἔχοντες ὥστ' ἀνοιξαι τὰς πύλας / ταύτας, «non verranno né con fuoco né con minacce tali da riuscire ad aprire queste porte»), in cui le πύλαι sono le «porte» che le donne non apriranno, avendo deciso di fare lo sciopero del sesso.

Di interesse sono i vv. 1097-1099 del *Pluto*: Carione si chiede chi abbia battuto alla porta, poiché, dopo aver aperto, non vede nessuno, in quanto Hermes si è nascosto dopo aver bussato; il personaggio, quindi, suppone che la porta abbia fatto rumore da sola, come

se avesse avuto voglia di piangere (v. 1099: *κλαυσιᾶ*). Gli *scholia vetera* 1099bc spiegano che, in questo caso, *κλαυσιᾶ* vale *ψοφέω*, «risuonare», con *Suda* κ 1709 A. che chiarisce come il verbo usato da Aristofane in questo passo indicherebbe propriamente il cigolio che la porta fa da sola (ma cfr. LSJ⁹ 956). Tzetzes (*schol.* 1098), poi, distingue fra *κόπτω*, *ψοφέω* e *κλαυσιᾶ*: il primo è usato in modo proprio, quando indica l'azione di chi sta per uscire dalla porta che qualcuno ha battuto da fuori; qualora la si apra di soppiatto, uscendo, il rumore di chi la apre si chiama *ψόφος*. Se la porta, spinta dal vento, si muove da sola e cigola, tale mormorio si chiama «pianto» (cfr. *schol.* Tzetzes 1098).

Il passo del *Pluto* di cui si è appena trattato è infine oggetto di una notazione di Tzetzes, che coglie un aspetto di poetica non irrilevante. Egli, nel suo commentario alla commedia in questione, nei fatti identifica l'espedito dell'umanizzazione della porta, che avrà successo nella commedia nuova e poi nel teatro e nella poesia amorosa latina:⁴⁴ il dotto bizantino, sottolineando come tale notazione sia assente nella tradizione esegetica a sua disposizione, mette in luce come l'espressione *τὸ θύριον φθεγγόμενον ἄλλως κλαυσιᾶ* possa essere applicata a chi abbia la facoltà percettiva e, specialmente, agli uomini; nel passo in questione, allora, *φθέγγομαι*, «emettere un suono», sarebbe detto del legno inanimato della porta al posto di *κινέω*, «muoversi»; lo stesso può dirsi di *κλαυσιᾶ*, «piangere», invece di *ψοφέω*, «far rumore», e di *τρύζω*, «scricchiolare».

[s.c.]

La Porta nella ricezione

Dopo l'*Archaia* la porta diventa presto un motivo ricorrente nel dialogo e in generale nella produzione mimica, viste le sue potenzialità sia sul piano spaziale sia sul piano ideologico. Gli elementi relativi alla *thyra* che, di volta in volta, sono ereditati dalla commedia arcaica nella successiva produzione sono peraltro molteplici: il gesto di bussare con maggiore o minore foga che caratterizza le scene di arrivo in non poche commedie di

44. Cfr. Fränkel 1960, 98 s.; Paduano 2001, 164 n. 153.

Aristofane, ad esempio, si accompagna al lamento amoroso davanti alla porta chiusa che, a partire dalle *Ecclesiazuse*, pur qui codificato in un contesto fortemente scurrile, tende a influenzare soprattutto il cosiddetto *paraklausithyron* ellenistico. Intorno alla porta, dunque, si costruisce una poetica complessa, finalizzata a distinguere, separare o mettere in contatto, allo stesso tempo, due o più personaggi nonché realtà contrapposte o lontane. Per quanto riguarda il dialogo, prenderemo in esame soprattutto la funzione che la *thyra* riveste nel *Simposio* e nel *Protagora* di Platone, mentre per Senofonte risulterà particolarmente istruttivo ai fini di un contatto allusivo con la *Archaia* un luogo incipitario del suo *Simposio*. Per quanto riguarda la produzione successiva al periodo classico, invece, saranno considerati soprattutto Teocrito e il *Fragmentum Grenfellianum*. Osserviamo meglio.

Platone

Il *Simposio* di Platone, come noto, si apre con una cornice complessa, il cui significato è stato oggetto di molteplici interpretazioni.⁴⁵ Il racconto di Aristodemo sul banchetto svolto a casa di Agatone prevede un'ambientazione privata e domestica dove la porta riveste un ruolo decisivo. Non è un caso, infatti, che la porta della dimora di Agatone sia ricordata più volte assieme a un luogo di per sé simile, dal chiaro significato liminare: il portico dei vicini di casa dove, colto da una potenza estatica, si apparta Socrate all'inizio del racconto (175a8). Quando Aristodemo arriva assieme a Socrate dinanzi alla casa di Agatone, infatti, l'amico di Socrate ricorda di aver trovato la porta di casa aperta (174e1). Si tratta di un dato che Platone, pur in maniera apparentemente incidentale, sembra avvertire come informazione narrativa importante:

- la porta aperta della dimora, infatti, evita che l'ospite o chi in generale si reca a far visita presso qualcuno debba bussare allo stipite come accade comunemente nelle scene della *Archaia* e ancora in Menandro (si pensi ad esempio all'inizio delle *Rane* v. 35, o all'*Aspis* v. 162);
- la porta aperta della casa di Agatone riemerge nel racconto del *Simposio* quando arriva

45. Cfr. la recente messa a punto di Centrone 2009, VI-VIII.

l'allegria brigata guidata da Alcibiade (212d7). Si tratta di un arrivo straordinario, festoso, costruito con intenso realismo nel racconto dialogico, nel quale emergono molti degli elementi di una vera e propria entrata in scena. Il rumore creato dal *komos* invade il portone principale e sembra diffondersi improvvisamente all'interno della dimora per la sua forza e il suo impatto. Dopo aver sottolineato l'accorrere improvviso dei compagni di Alcibiade, la suonatrice di flauto introduce Alcibiade ebbro e incoronato nella stanza del banchetto. Qui Alcibiade esordisce con un saluto rivolto a tutti gli invitati di Agatone (212e3);

- infine entrano anche gli altri uomini del *komos*, che prendono posto nella sala su invito di Agatone (213a3-4).

La porta nel *Simposio* rappresenta dunque una dimensione spaziale volutamente focalizzata nel racconto, come in fondo i molteplici dettagli dello spazio extrascenico di tutta la raffinata narrazione che anima il dialogo: entrare attraverso la porta della casa di Agatone che accoglie e non respinge dà agli ospiti di questa colta dimora la possibilità di sviluppare il benefico *dialegesthai* con Socrate. Merita, per tutto ciò, attenzione il fatto che, all'inizio del *Simposio*, Aristodemo affermi di aver patito un fatto particolare, degno di riso, un *geloion* per l'appunto, appena varcata la soglia della casa del tragico. Guardandosi alle spalle, ormai dentro la stanza del banchetto, non vede Socrate appartatosi nel portico dei vicini, una zona per l'appunto liminare che per ora distingue chi è dentro la casa da chi è fuori dalla casa, e proietta su Socrate una luce principale.⁴⁶ Il portico dei vicini, per tutto ciò, simboleggia ora il luogo scenico in cui Platone inizia a dare risalto alla figura di Socrate quale protagonista, ritardandone volutamente l'entrata nella casa di Agatone, a differenza di molte scene della commedia di Aristofane nelle quali il personaggio principale cerca di guadagnare quanto prima lo spazio al di là della *thyra* e di varcare velocemente la porta sulla quale trova spesso un ostacolo. La *Archaia* e Aristofane rappresentano il retroterra letterario, l'ipotesto necessario, di Platone. Non va passato sotto silenzio, infatti, che questa raffinatissima impalcatura narrativa del *Simposio* con in primo piano la casa di Agatone non è inverosimile che fondi il suo presupposto sulla straordinaria scena d'esordio

46. Cfr. De Sanctis 2016.

delle *Tesmofoiazuse* (vv. 1-121), dove, non a caso, è messa in voluto risalto la stessa dimora privata del tragico.⁴⁷ Qui, sulla porta della casa di Agatone, Aristofane costruisce un raffinato gioco di discorsi e di silenzi omettendo il motivo del battere con forza alla porta e sottolineando la necessità di tacere sulla porta. Dalle *Tesmofoiazuse* il *Simposio* sembra riprendere anche un primo elemento dirimente: come Socrate e Aristodemo si recano presso una meta ideale lungo le strade di Atene, per l'appunto la casa di Agatone, così lungo le stesse strade di Atene anche Euridipe e il *kedestes*, pur mossi da altre motivazioni, vanno verso la dimora del tragico. Arrivata qui, nelle *Tesmofoiazuse* la coppia resta fuori dalla casa. La porta della dimora di Agatone, il *thyron*, non sarà varcata dai due personaggi, ma da questo luogo uscirà prima il servitore del poeta, che di Agatone sembra anticipare la sublime eleganza, mentre tramite l'*ekkyklema* lo stesso Agatone offrirà al pubblico un'elevata prova della sua superba poesia. Ben evidente è che il *Simposio* riprende e capovolge a un tempo gli schemi narrativi e scenici di Aristofane tramite il riferimento e un attento gioco relativo alla *thyra*: la porta di Agatone, infatti, in Platone può – e anzi deve – essere varcata da chi è invitato, include per il suo essere aperta chi voglia prendere parte alla discussione sull'amore, destinata a terminare con una riflessione sul comico e sul tragico.

Al di là del *Simposio*, Platone ricorre alla porta come motivo centrale del racconto anche in altri momenti narrativi: ad esempio nell'*incipit* del *Carmide* (154a1), nella palestra di Taurea, Crizia girandosi verso la porta, *pros ten thyran*, nota che da questo accesso continua a entrare una folla numerosa, desiderosa di sviluppare le abituali conversazioni con Socrate appena tornato dalla battaglia di Potidea.⁴⁸ E soprattutto il motivo dell'entrare attraverso la porta traspare nell'*Eutidemo* (272d7-273b9) dove, a ben vedere, non è fatto esplicito riferimento a un'effettiva θύρα, ma è chiaro che, nella palestra dove Socrate si è fermato per il suggerimento del demone, le numerose squadre di personaggi che entrano per formare un coro varcano la porta – o le porte – del vestibolo come attori di un coro comico.⁴⁹ Anzi nell'*Eutidemo* Socrate ricorda che le entrate dei gruppi di ammiratori e di seguaci dei vari protagonisti del dialogo si svolgono in una successione tanto ordinata e precisa da far pensare che Platone

47. Cfr. Austin-Olson 2004, 134 s.

48. Cfr. Lampert 2010, 145-153.

49. Cfr. Sermamoglou-Soulamidi 2014, 9 s.

stesso abbia concepito l'arrivo di Eutidemo e Dionisodoro con i loro amici e poi quello di Ctesippo con i suoi amanti alla luce di una programmatica somiglianza con l'entrata in scena degli attori e del Coro. Al di là di questi dialoghi – assieme ai quali possono essere ricordati anche il *Liside* (203a) e l'*Alcibiade II* (144a), peraltro dialogo significativo per il perdurare di questo motivo nella cosiddetta produzione spuria – è certo nel *Protagora* che, sulla scia di un evidente influsso comico, Platone recupera la presenza della porta. Presenza che Platone duplica in modo da creare una voluta differenza di luoghi e di ambientazioni nel racconto.⁵⁰ Il *Protagora*, infatti, ben prima di concentrarsi sulla dimora di Callia nella quale avviene la discussione tra Socrate e il Sofista, apre il suo sguardo sulla modesta casa di Socrate (309a8-310b9):

τῆς γὰρ παρελθούσης νυκτὸς ταυτησί, ἔτι βαθέος ὄρθρου, Ἰπποκράτης, ὁ Ἀπολλοδώρου υἱὸς Φάσωνος δὲ ἀδελφός, τὴν θύραν τῇ βακτηρίᾳ πάνυσφόδρα ἔκρουε, καὶ ἐπειδὴ αὐτῷ ἀνέωξέ τις, εὐθύς εἶσω ῥηϊέπειγόμενος, καὶ τῇ φωνῇ μέγα λέγων, “ὦ Σώκρατες,” ἔφη, “ἐγρήγορας ἢ καθεύδεις;” Καὶ ἐγὼ τὴν φωνὴν γνοὺς αὐτοῦ, “Ἰπποκράτης,” ἔφην, “οὗτος· μὴ τι νεώτερον ἀγγέλλεις;” “Οὐδέν γ’,” ἢ δ’ ὅς, “εἰ μὴ ἀγαθὰ γε.” “Εὖ ἂν λέγοις,” ἦν δ’ ἐγὼ· “ἔστι δὲ τί, καὶ τοῦ ἔνεκα τηνικᾶδ εἰ ἀφίκου;” “Πρωταγόρας,” ἔφη, “ἦκει,” στάς παρ’ ἐμοί. “Πρώην,” ἔφην ἐγὼ· “σὺ δὲ ἄρτι πέπυσαι;” “Νῆ τοὺς θεούς,” ἔφη, “ἐσπέρας γε.”

«La notte scorsa, ancora ai primi albori, Ippocrate, figlio di Apollodoro e fratello di Fasone, picchiò il bastone alla porta con gran forza, e quando qualcuno gli aprì, precipitandosi dentro e urlando a gran voce, disse: “Socrate, sei sveglio o dormi?”. Al che io, avendo riconosciuto la sua voce – questo è Ippocrate, pensai – chiesi: “Che novità mi porti?”. “Soltanto buone notizie” rispose lui. “Bene”, dissi, “ma che cosa c’è, e perché vieni a quest’ora?”. “È arrivato Protagora”, affermò venendomi vicino. “Dall’altro ieri” riconobbi io, “ma tu l’hai saputo ora?”. “Sì, per gli dei, ieri sera”».

Incontrato un amico, Socrate rivela che Protagora, da tre giorni in città, dimora in casa di Callia e anzi proprio da quella casa Socrate sta facendo ritorno dopo aver concluso una lunga discussione con il Sofista. L’occasione appare così favorevole all’amico da spin-

50. Cfr. Capra 2001, 40 s.

gerlo a chiedere a Socrate un racconto dettagliato sull'incontro con Protagora. Il dialogo, per tutto ciò, prende le mosse da un resoconto di quanto è accaduto nella casa di Callia, ma prima, fatto unico nella produzione di Platone, viene focalizzata da Socrate un'altra ambientazione rispetto a quella che sarà il cuore del suo racconto.

Sotto questo punto di vista è significativo notare che Platone recupera dalla *Archaia* e certamente da Aristofane la rottura dell'unità di spazio, come abbiamo visto ad esempio negli *Acarnesi* con il veloce mutamento di prospettive spaziali dalla Pnice alla casa di Diceopoli sino a quella di Euripide. Nel passo del *Protagora* alla nostra attenzione, infatti, Socrate ricorda che a casa sua, ancora all'alba, riceve la visita di Ippocrate. Il figlio di Apollodoro, non appena giunge dinanzi alla porta di Socrate, bussa con forza e insistenza con un bastone ed entra, τὴν θύραν τῇ βακτηρίᾳ πάνυ σφόδρα ἔκρουε, «picchiò il bastone alla porta con gran forza» (il gesto non è stigmatizzato, come invece accade spesso in Aristofane, ma ora testimonia il carattere dell'allievo desideroso di incontrare e parlare con il maestro). Un imprecisato uomo, un τις, «qualcuno», forse un giovane servo della dimora, apre la porta e senza frapporte alcun ostacolo introduce subito all'interno delle stanze l'ospite appena giunto. La casa di Socrate, in questo modo, rivela la sua estrema accessibilità, a riprova della dimestichezza che Socrate vuole instaurare con il suo interlocutore. Una dimestichezza che sembra riverberarsi anche nella facilità con la quale molto presto, forse a qualsiasi ora, è possibile frequentare Socrate.

Una situazione ben diversa si profila quando Socrate e Ippocrate raggiungono la casa di Callia dove soggiorna per l'appunto Protagora. La coppia qui trova ad accoglierla quale portiere un eunuco dai modi scorbutici e poco accomodanti (314d6-e2)

... στάντες ἐν τῷ προθύρῳ διελεγόμεθα ἕως συνωμολογήσασμεν ἀλλήλοις. δοκεῖ οὖν μοι, ὁ θυρωρός, εὐνοῦχος τις, κατήκουεν ἡμῶν, κινδυνεύει δὲ διὰ τὸ πλῆθος τῶν σοφιστῶν ἄχθεσθαι τοῖς φοιτῶσιν εἰς τὴν οἰκίαν· ἐπειδὴ γοῦν ἐκρούσαμεν τὴν θύραν, ἀνοίξας καὶ ἰδὼν ἡμᾶς, “Ἐα,” ἔφη, “σοφισταὶ τινες οὐ σχολὴ αὐτῷ.” καὶ ἅμα ἀμφοῖν τοῖν χεροῖν τὴν θύραν πάνυ προθύμως ὡς οἷός τ' ἦν ἐπήραξεν. καὶ ἡμεῖς πάλιν ἐκρούομεν, καὶ δς ἐγκεκλημένης τῆς θύρας ἀποκρινόμενος εἶπεν, “ὦ ἄνθρωποι,” ἔφη, “οὐκ ἀκηκόατε ὅτι οὐ σχολὴ αὐτῷ;” “Ἀλλ' ὦγαθέ,” ἔφην ἐγώ, “οὔτε παρὰ Καλλίαν ἤκομεν οὔτε σοφισταὶ ἐσμεν. ἀλλὰ θάρρει· Πρωταγόραν γάρ τοι δεόμενοι ἰδεῖν ἤλομεν· εἰσάγγειλον οὖν.” μόγις οὖν ποτε ἡμίτ' ἄνθρωπος ἀνέωξεν τὴν θύραν.

«... ci fermammo in quell'entrata a parlare, finché non ci trovammo d'accordo. Mi sembrò allora che in quel momento, il portiere, un eunuco, ci sentisse e si inquietasse, forse anche per il gran numero di sofisti che si aggiravamo per casa; quando bussammo alla porta, infatti, aprì, ma dopo averci visti, esclamò: "Ah, sofisti, non ha tempo!". E con entrambe le mani e tutta la forza che aveva ci sbattè la porta in faccia. Allora bussammo ancora, e lui, tenendo la porta chiusa, ci rispose: "Gente, non avete sentito che non ha tempo?". "Ma brav'uomo", feci io, "non siamo qui per Callia e non siamo sofisti. Perciò stai tranquillo: siamo venuti perché dobbiamo vedere Protagora; annunciaci dunque". Allora a malincuore l'uomo ci aprì la porta».

Arrivati a casa di Callia, la coppia si ferma nel vestibolo. Il portinaio si oppone all'entrata di Socrate e di Ippocrate: la grande folla di sofisti che è all'interno della casa toglie tempo all'eunuco, che evidentemente non vuole fare entrare più nessuno. La porta è sbattuta con grande rumore contro Socrate e Ippocrate tramite l'uso delle due mani da parte dello scortese portiere. Socrate e Ippocrate però non desistono: continuano a bussare, ripetendo il gesto una seconda volta. Solo quando Socrate e Ippocrate rivelano il motivo del loro arrivo all'eunuco, non vedere Callia ma parlare con Protagora, e questo desiderio è in verità legato a un concreto bisogno della coppia, suggerito da *deomenoi*, il portiere fa entrare, seppure a fatica, i due nuovi ospiti. Come è stato notato, la scena del *Protagora* risente di un evidente influsso scenico. Sin dall'inizio, il motivo della porta sulla quale l'ospite che giunge bussa deriva dalla commedia, come anche una derivazione comica può essere evocata per la presenza dell'imprecisato uomo che apre la porta della casa di Socrate e soprattutto per la figura del portiere di Callia.

Un esempio decisivo in questa direzione, peraltro determinante anche per la presenza di Socrate in scena, giunge dalle *Nuvole* (vv. 132-137). Quando Fidippide e Strepsiade di buon mattino si recano al *phrontisterion*, trovano il discepolo-portiere a difesa della porta e dei sublimi misteri che, una volta varcata la *thyra*, la casa-scuola potrebbe rivelare e che ora invece deve proteggere. Dinanzi al bussare insistente di Strepsiade, il Discepolo esclama impropri contro chi sta colpendo il portone, perché il bussare dell'ospite è avvertito come un calciare da ignorante. A poco a poco la rivelazione di quanto si apprende dentro il *phrontisterion*, una sublime conoscenza che il Discepolo confida sulla porta, spinge Strepsiade a pregare questo dotto portiere di aprire quanto prima la *thyra* e di accogliere il padre e il figlio

desiderosi di essere iniziati al nuovo sapere. Questa scena rappresenta uno snodo di fondo nelle *Nuvole*: solo dopo aver varcato la porta del *phrontisterion*, infatti, padre e figlio vedranno Socrate appeso nella cesta e comprenderanno il sapere che il Discepolo protegge all'interno della scuola. La visione del filosofo, apparizione sacrale in una cesta, come nel *Simposio*, è posta in voluto ritardo come anche la scoperta del sapere, ma a differenza del *Simposio* la porta nella commedia è varcata dal protagonista e non dal filosofo che è già dentro la casa.

La porta del dialogo, dunque, come sulla scena, sembra separare due dimensioni spaziali o porsi come una meta desiderata di un viaggio il cui raggiungimento coincide con un'importante acquisizione. L'ostacolo sulla porta, nel caso in cui ci sia come nel *Protagora*, ostacolo che ad esempio Aristofane tematizza nelle *Nuvole* o nelle *Rane*, deve essere superato perché possa avvenire l'entrata in scena. Questa entrata attraverso la porta nel *Protagora* permette a Platone di recuperare anche un motivo di ascendenza epica e comica allo stesso tempo: la suggestione catabatica che nella casa di Callia agisce come elemento dirimente all'inizio del racconto di Socrate.⁵¹

Senofonte

Merita di essere considerato infine un riferimento alla θύρα spesso trascurato in Senofonte. Nel *Simposio* infatti la presenza della porta, non a caso in una fase iniziale del dialogo, ha un rilievo notevole quando arriva Filippo, il buffone (I 11):

Φίλιππος δ' ὁ γελωτοποιὸς κρούσας τὴν θύραν εἶπετ' ὅτι ἀπακούσαντι εἰσαγγεῖλαι ὅστις τε εἴη καὶ δι' ὃ τι κατὰγεσθαι βούλοιο, συνεσκευασμένος τε παρῆναι ἔφη πάντα τὰ ἐπιτήδεια ὥστε δειπνεῖν τὰ λλότρια, καὶ τὸν παῖδα δὲ ἔφη πάνυ πιέζεσθαι διὰ τε τὸ φέρειν μηδὲν καὶ διὰ τὸ ἀνάριστον εἶναι. ὁ οὖν Καλλίας ἀκούσας ταῦτα εἶπεν· Ἀλλὰ μέντοι, ὦ ἄνδρες, αἰσχρὸν στέγης γε φθονῆσαι· εἰσίστω οὖν.

«Filippo il buffone, dopo aver picchiato alla porta, ordinò a chi gli aveva aperto di riferire al padrone di casa chi fosse e perché volesse essere introdotto: disse di essere lì munito di tutto il necessario per banchettare alla mensa di un altro e disse che il suo schiavetto era molto pro-

51. Cfr. Corradi 2014, 35-42.

vato di non portar nulla e di essere a digiuno. Sentite queste cose Callia disse: “Uomini, via, è vergognoso privarlo di un tetto. Che entri pure!”».

Il banchetto è già iniziato da tempo, quando irrompe in scena un personaggio che nella definizione di *gelotopoios* porta con sé gli evidenti segni della sua funzione. Filippo vuole intrattenere la folla di convitati, ma non è un invitato: la sua funzione, dunque, è quella di un professionista della risata su commissione, a pagamento. Non è un caso che il suo arrivo rispecchi molti dei moduli comici attestati nelle scene sulla porta in Aristofane:

- il silenzio che orna il banchetto, imposto da un ordine superiore, è interrotto dal bussare del buffone: l'arrivo di Filippo rompe un'atmosfera di serenità;
- Filippo, arrivato alla porta, chiede di essere ammesso al banchetto a uno schiavo, una sorta di portiere. Non c'è nessun ostacolo alla richiesta del *gelotopoios*, perché Callia, il padrone di casa, ritiene giusto offrire un tetto al buffone;
- il bussare di Filippo certifica che nel *Simposio* di Senofonte la porta di casa è chiusa, a testimonianza del fatto che tutti gli ospiti sono ormai dentro, a differenza della porta aperta della casa di Agatone nel *Simposio* di Platone.

A un tempo rispetto alla costruzione del *Simposio* di Platone, in Senofonte si ravvisano cambiamenti di prospettive più o meno intenzionali.⁵² Come Aristodemo nel *Simposio* di Platone, anche Filippo arriva senza invito, *akletos*, ma questo fatto a differenza di quanto si profila in Platone è visto come degno di riso da parte dello stesso Filippo. Aristodemo, invece, conta di non essere fuori posto a casa di Agatone grazie all'invito di Socrate, che attenua la sua posizione di non invitato. Filippo non riesce a suscitare il *geloion* nella sala di Callia, a differenza di Socrate in Platone, come testimonia Aristodemo, ricordando il *geloion* provato nel momento in cui comprende che l'amico si è appartato nella solita estasi presso il portico dei vicini. La mancanza di riso su commissione indispettisce Filippo, che alla fine rivela a Callia che ormai il tempo delle risate al banchetto sta venendo meno.⁵³

La porta del *Simposio* di Platone è in fondo anche quella della casa di Socrate

52. A seconda della cronologia del dialogo di Senofonte rispetto a quello di Platone, cfr. Huss, 1999, 13-18.

53. Sul personaggio che arriva *akletos* a banchetto cfr. Ferrari 2016.

nel *Protagora* sono sempre aperte o possono essere varcate senza difficoltà: accolgono senza opposizione chi è atteso o chi arriva in maniera improvvisa.

La porta di Callia nel *Protagora* è meta di un viaggio e a un tempo diventa sede di un problematico superamento. Il dialogo dunque recepisce il motivo dalla *Archaia* con dati ormai canonici, ma riesce a declinarlo con nuova vitalità. Ma non solo: esiste già in Aristofane una valenza per così dire erotica della *thyra*. La porta, infatti, è recepita in commedia, forse per influenza della lirica arcaica (cfr. Alc. fr. 10 V.), come una possibile barriera tra gli amanti. In effetti le *Ecclesiazuse* (vv. 952-975) codificano, in chiave ironica, il motivo dell'esclusione d'amore da parte del giovane intorno alla presenza di una *thyra*. Dopo il lamento di una giovinetta che cerca di sedurre dalla finestra un giovane passante, Aristofane propone un canto del giovanotto intonato dinanzi alla porta dell'amata. L'invito che viene subito rivolto dal giovane è di correre ad aprire la porta se la giovane vuole evitare che il suo amato cada a terra morto. Il giovane infine, dopo ammissioni licenziose, scongiura di nuovo l'amata di aprire la porta e di correre ad abbracciarlo: le parole del giovane segnano il *refrain* atto a testimoniare le pene d'amore in questo intermezzo lirico, costruito su voluti doppi sensi di natura sessuale. Ora è da dire, come ha notato la critica,⁵⁴ che in questa scena è attribuita alla porta e al suo immaginario una profonda valenza erotica. La porta, in altri termini, distingue non solo il dentro dal fuori ma anche la possibilità di amare dall'impossibilità di godere dell'amore attraverso il suo superamento. Non solo: nel caso delle *Ecclesiazuse*, anche se in un contesto dai toni fortemente parodici, è il giovane che si trova fuori dalla porta, cioè escluso dalla gioia d'amore, ma è stato ben sottolineato come questa scena derivi in realtà da un archetipo in cui il personaggio abbandonato è una donna: nel mito, Arianna lasciata a Nasso da Teseo (cfr. Catullo 64). Del resto, anche nelle *Ecclesiazuse* il primo personaggio a cantare, seppure alla finestra, e ad attrarre il giovane non a caso è la donna, la giovane donna, la *νεανίς*.

54. Cfr. Esposito 2005, 51-57. Cfr. anche Capra 2010, 250-252, per il rapporto tra le vecchie megere e la giovane innamorata.

Teocrito

La presenza della porta nell'ambito della produzione erotico-mimica che sviluppa il tema dell'abbandono amoroso trova un decisivo esempio nel II idillio di Teocrito e soprattutto nel *Fragmentum Grenfellianum*. In entrambi i componimenti, ben diversi sul piano artistico, è possibile evocare il tema dell'esclusione amorosa. Osserviamo da vicino innanzitutto la presenza in Teocrito della porta e la sua valenza al di là del II idillio.

L'incantatrice Simeta assieme alla sua serva sta eseguendo sotto lo sguardo di una placida luna in una notte irradiata dal bagliore delle stelle un rito magico di natura amorosa dopo essere stata abbandonata dal suo amante: da una parte desidera la vendetta contro chi l'ha tradita, dall'altra invece vorrebbe il ritorno del giovane Delfi. Nel ripercorrere la sua vicenda d'amore e nell'eseguire a un tempo il rito magico, più volte Simeta evoca la porta quale elemento dirimente della sua passione:

- da subito, ad esempio, (6) il destinatario sa che l'amante traditore ormai da dodici giorni non va a casa di Simeta e non sa se vive o è morta e, colpevole, non bussa più alla porta;
- il rombo che gira sulla bambola di cera che ha le sembianze del giovane traditore ha un moto che Simeta augura sia simile a quello di Delfi quando tornerà ad aggirarsi, al più presto, vicino alle porte di casa sua (40, 31);
- nel ritornare ai prodromi della vicenda d'amore, in una sorta di archeologia dell'*eros*, Simeta ricorda il primo momento in cui ha ordinato alla sua schiava di convocare a casa sua lo splendente Delfi. Appena arrivato, Delfi ha varcato la soglia della dimora, ed è entrato senza bussare attraverso la porta, con passo leggiadro;
- quando Simeta ricorda le parole menzognere del senz'amore Delfi, sul suo letto, accenna alla sua dimora come una meta verso la quale il giovane amante di notte avrebbe voluto dirigersi più volte per baciare la donna. Simeta ricorda altresì che, se avesse serrato la porta con il paletto in segno di esclusione, Delfi avrebbe levato fiaccole e scuri contro la casa. La scena, tipica di un *komos*, indica la reazione davanti alla chiusura serale della porta e allude a un'eventuale serenata per attrarre l'attenzione della donna.

La porta nel II idillio, dunque, occupa uno spazio primario nella passione amorosa dell'incantatrice. A seconda che sia aperta o chiusa, la porta diventa lo scenario di situazioni amorose e psicologiche che Teocrito desume certo da una effettiva prassi canonica postsim-

posiale, ma che, proiettate nell'immaginario della donna abbandonata e tradita, tendono a segnalare una zona di duplice natura e di segno positivo o negativo. Nel caso in cui si possa varcare, la porta dà la possibilità dell'amore; nel caso in cui sia chiusa, deve essere espugnata con la richiesta dell'amato di schiudere i serrami. Infine, nel caso attuale di Simeta, la porta ormai chiusa è immagine dell'odio nutrito contro il traditore.

La situazione messa in scena da Teocrito, oltre al *paraklausithyron* delle *Ecclesiazuse* di Aristofane, sembra essere influenzata dalla commedia nuova e da Menandro, dove ormai la riflessione sull'amore tra giovani e in generale il problema della corresponsione amorosa negata sono diventati motivi canonici. Inoltre è certo che con Menandro si verificano decisivi cambiamenti rispetto ad Aristofane in merito alla focalizzazione spaziale intorno alla porta: si ha come l'impressione, ad esempio, che il bussare alla porta diventi un gesto più stereotipato per il quale Menandro ricorre sempre al verbo *kypheo*, *κυφῆω*, rispetto alla vasta gamma terminologica di Aristofane ereditata in parte da Eronda,⁵⁵ mentre la porta, come anche in Teocrito, tende sempre più a separare in maniera netta la zona familiare o domestica dal mondo esterno. Quando l'ambientazione è posta all'interno della casa del lenone, la porta diventa il traguardo da superare e da espugnare nel caso in cui l'etera non sia crudele e permetta l'accesso.

Fragmentum Grenfellianum

Risente certo di Menandro e in generale della commedia nuova la situazione evocata nel noto *Fragmentum Grenfellianum*. Qui una donna, con buona probabilità una *bona meretrix*, si trova dinanzi alla porta dell'amato. È una donna esclusa, allontanata dal traditore, forse ingannata. Certo la porta sulla quale riversa la sua sofferenza è il simbolo elegiaco di una lontananza non solo fisica, ma anche sentimentale. Il valore scenico di questa ambientazione è stato più volte sottolineato dalla critica: il *Fragmentum* infatti si pone come un interessante prodotto di arte mimico-ellenistica nel quale confluiscono echi diversi della

55. Cfr. Melandri 2007 per l'uso del verbo tecnico del bussare nella produzione menandrea.

produzione lirica, comica e popolare.⁵⁶ Significativa importanza riveste nel lamento l'idea di esclusione dovuta alla chiusura spietata della porta da parte dell'amante traditore (25-28):

Αὐτὸ δὲ τοῦτό μοι τοὺς στεφάνους βάλε,
οἷς μεμονωμένη χρωτισθήσομαι.
Κύριε, μή μ' ἀφῆς ἀποκεκλειμένην·
δέξαι μ'· εὐδοκῶ ζῆλῳ δουλεύειν.

«Ma gettami le corone – questo soltanto –
cui stringermi in solitudine.
O signore, non mi lasciare fuor della porta,
accogliami: altro non chiedo che esser tua serva devota».

Abbiamo in questo caso la ripresa di un nesso tecnico della commedia menandrea, *apokleio*, ἀποκλείω, un verbo che nella diatesi passiva indica l'amato/a chiuso/a fuori della porta di casa.⁵⁷ L'esclusa, ormai in un delirio inflitto dall'amore la cui potenza riesce a sconvolgere la mente umana, si trova dinanzi alla porta dell'amato. Qui prega il traditore di aprire la porta, di rendere possibile il ritorno, di fare in modo che la casa torni a essere accessibile come anche l'amore. L'esclusa non bussa alla porta, ma chiede di non essere lasciata fuori dalla porta, di essere accolta perché possa di nuovo essere la devota serva del padrone. La scena contiene tutti i motivi del *paraklausithyron* e ha un chiaro modello in Timocle (fr. 25 K.-A.) e nella *Taide* di Menandro.⁵⁸ In entrambi i casi, tuttavia, abbiamo un'importante differenza: a parlare non è un'esclusa come nel *Fragmentum*, ma sia Timocle sia Menandro presentano il lamento di un uomo escluso che compiangere l'ingiustizia dell'etera, la donna che serra la porta e non permette l'accesso. Nella *Taide* di Menandro, ad esempio, l'amante escluso pronuncia un'invocazione alla Musa di chiara matrice iliadica: la dea è ora invitata a cantare la durezza, la crudeltà, la finzione di una donna che ama per interesse e che soprattutto tiene chiusa la porta.

[D. D. S.]

56. Sulla lingua e sullo stile del *Fragmentum* canoniche le pagine di Esposito 2005, 41-50.

57. A riguardo cfr. la dettagliata ricerca di Crusius 1896, 368.

58. Cfr. Pinotti 2004, 153-174.

La Porta nella traduzione e nella messa in scena

Al centro dell'apparato scenico pensato da Palladio per il Teatro Olimpico di Vicenza – concordemente considerato la culla della rinascita del teatro antico nell'Europa moderna – campeggia la Porta Regia, varco dal quale si dipartono le scenografie di Scamozzi.

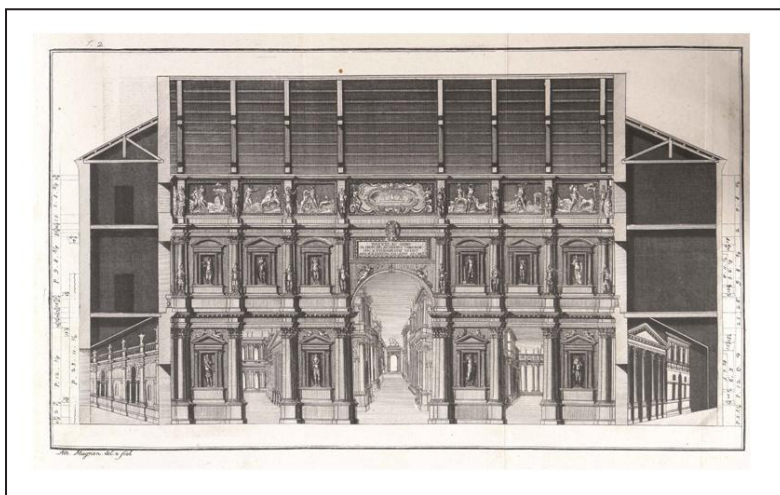


Figura 1: Teatro Olimpico, Vicenza⁵⁹

La scelta non deve stupire: la porta, diaframma che separa il ‘dentro’ della casa privata e il ‘fuori’ della condivisione pubblica, è del resto elemento fondante della prassi teatrale antica, e la commedia non fa eccezione. La facciata scenica rappresenta a tutti gli effetti l’epicentro della metamorfosi spaziale nella drammaturgia aristofanea; essa cambia identità più volte nel corso dell’opera – divenendo così fondamentale indizio della collocazione spaziale del protagonista comico – e allo stesso tempo viene utilizzata come occasione per allargare virtualmente lo spazio scenico (cfr. *supra* “La porta nella commedia”).

Elemento fisso e convenzionale della scenografia, la porta del teatro aristofaneo richiede ai registi di oggi un deciso intervento interpretativo: proprio in virtù del processo di

59. Disegno del proscenio del teatro, da *Le fabbriche e i disegni* di Andrea Palladio raccolti e illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi, Vicenza, Giovanni Rossi, 1796.

continua re-identificazione suggerito dal testo, una rappresentazione di tipo realistico (una facciata scenica, cioè, in grado di cambiare visibilmente la propria identità, trasformandosi volta per volta) risulterebbe difficilmente realizzabile. Come è noto, la commedia propone infatti agli spettatori vertiginosi viaggi dagli Inferi al regno degli dei, con una rapidità di cambiamento che metterebbe a dura prova anche un regista che avesse a disposizione fondi e mezzi illimitati: il palco dovrebbe trasformarsi di continuo, passando non di rado da un'ambientazione quotidiana a una non terrestre, in una fantasiosa e illimitata espansione dello spazio.⁶⁰ Anche nella ricostruzione delle dinamiche sceniche antiche, l'idea di una scena mutevole di tipo descrittivo non è del resto convincente: le ipotesi avanzate in questa prospettiva paiono spesso troppo macchinose per una prassi teatrale, come quella greca, dalla forte componente simbolica e convenzionale.⁶¹ Così come il teatro antico doveva preferire un'architettura scenica scarna e antinaturalistica,⁶² consona al rapido riadattarsi dello spazio, anche oggi le migliori scelte registiche si contraddistinguono per l'abbandono di ogni approccio descrittivo e didascalico. Alcuni recenti spettacoli italiani hanno mostrato di comprendere la centrale importanza della porta nelle architetture sceniche aristofanee e hanno indicato possibili strade di rappresentazione.

L'allestimento di Vincenzo Pirrotta (2013) delle *Ecclesiazuse* affronta con efficacia le specificità spaziali della commedia: nel corso della rappresentazione personaggi diversi escono dalla stessa dimora come fosse la propria, secondo quello che Russo (1984, 347) ha definito un vero e proprio «gioco di rotazione degli inquilini». Come restituire un simile gioco legato all'edificio scenico? Le scenografie sono state firmate da Maurizio Balò, professionista di lungo corso e collaboratore assiduo di Massimo Castri per la messa in scena di spettacoli classici. Per le *Ecclesiazuse*, Balò ha disegnato cinque cubi rossi neutri, dotati di porte, in una moltiplicazione delle possibili entrate e uscite degli attori: messo di fronte a diverse copie di un identico poligono, lo spettatore viene indotto a non operare identificazione tra un

60. Si pensi, per esempio, alle *Rane*, dove il viaggio rappresentato, dalle molte tappe, è un vero e proprio *tour de force* per l'immaginazione dello spettatore; cfr. Hall-Wringley 2007, 1-29.

61. Cfr. per esempio Carrière 1977, 31-35, che postula l'esistenza di una *scaena versilis*, un complesso sistema di pannelli mobili in grado di alternarsi a ogni cambio di luogo suggerito dal testo.

62. Cfr. Taplin 1977, 12-28.

edificio e un singolo personaggio. E i rapidi movimenti di entrata e di uscita degli attori e del Coro non lasciano spazio a interpretazioni di tipo realistico.



Figura 2: *Donne al Parlamento* regia di Vincenzo Pirrotta, 2013, Siracusa.

Non meno complesso lo spazio scenico nelle *Nuvole*, che vede la coesistenza perpetua di due ambienti:⁶³ se non mancano esempi, in altre commedie, di una compresenza temporanea di diversi poli d'azione, nelle *Nuvole* Aristofane affianca le porte di due diverse case per tutta la durata del dramma. Nell'allestimento diretto da Antonio Latella (2009), la scenografia Emanuela Anecchino opera per semplificazione: al centro della scena campeggia – unico elemento presente sul palco – una piccola porticina, quasi l'apertura di un piccolo teatro di marionette.⁶⁴ Quello stesso varco diviene, a momenti alterni nel corso della rappresentazione, la casa di Strepsiade quanto il 'pensificio' di Socrate.⁶⁵ La porta diviene il fulcro di ogni ridefinizione spaziale e pressoché ogni ingresso dei personaggi risulta marcato attraverso una diversa modalità di interazione con l'elemento scenografico: gli attori fanno capolino con un viso o con un piede nella piccola apertura, la attraversano strisciando o la utilizzano come un piano rialzato sul quale salire. Le caratteristiche estetiche della porta diventano anch'esse elemento significante: l'evocazione di un atto di marionette contribuisce, insieme all'attitudine dell'attore (Massimiliano Speziali), a connotare il personaggio di Socrate come un mago o un prestigiatore dappoco.

63. Cfr. Russo 1984, 147-148.

64. Cfr. Capra-Giovannelli-Treu 2010, 255.

65. Cfr. Caciagli, De Sanctis, Giovannelli, Regali, s. v. *Pensatoio* in *Lessico del comico*, consultabile online <<http://www.lessicodelcomico.unimi.it/pensatoio/>>.



Figura 3: *Nuvole* regia di Antonio Latella, 2009, Perugia.

Negli *Uccelli* la facciata scenica rappresenta il punto di passaggio dalla realtà urbana dalla quale provengono Eelpide e Pisetero all'alterità fantastica dello spazio aereo (cfr. *supra* "La porta nella commedia"). Il testo insiste dunque sull'aspetto silvestre e roccioso della porta (vv. 202, 207, 224, 265) e non è raro che questo dettaglio emerga anche nelle scenografie. Negli *Uccelli* di Federico Tiezzi (2005), lo scenografo Pierpaolo Bisleri ha realizzato una tenda con piante dipinte, rendendo omaggio all'originaria funzione dell'antica *σκηνή*.



Figura 4: *Uccelli* regia di Federico Tiezzi, 2005, Firenze.

[M. G.]

Bibliografia

Austin, C. & Douglas Olson, D. [edd.] (2004) *Aristophanes. Thesmophoriazusae*, Oxford: Oxford University Press.

Bieber, M. (1961) *The History of the Greek and Roman Theater*, New York-London: Princeton University Press.

Brown, P. (2000) *Knocking at the Door in the Fifth-Century Greek Tragedy*, in S. Gödde & T. Heinze [edd.], *Skenika. Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1-16.

Id. (2008) *Scenes at the Door in Aristophanic Comedy*, in M. Revermann & P. Wilson [edd.], *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford: Oxford University Press, 349-373.

Capra, A. (2001) *Ἀγὼν λόγων. Il Protagora di Platone tra eristica e commedia*, Milano: LED.

Id. [ed.] (2010) *Aristofane. Donne al Parlamento*, Roma: Carocci.

Id., Giovannelli, M. & Treu, M. (2010) *Le Nuvole di Latella-Russo*, *Stratagemmi* 13, 249-262.

Carrière, J. (1977) *Le Choeur secondaire dans le drame grec*, Paris: Librairie Klincksieck.

Centrone, B. [intr.] & Nucci, M. [trad. e comm.] (2009) *Platone. Simposio*, Torino: Einaudi.

Corradi, M. (2014) *Platone al termine del Protagora: la profezia di una paideia possibile*, in *Etica e politica: tre lezioni su Platone*, Atti del Convivium Viterbiense 2013, M. Vallozza [ed.], Viterbo: Università della Tuscia, 33-52.

Cropp, M.J. [ed.] (1995) *Euripides. Telephus*, Warminster: Aris & Phillips.

Crusius, O.C. (1896) *Grenfels Erotic Fragment und seine litterarische Stellung*, *Philologus* 55, 353-384.

Dale, A.M. (1957) *An Interpretation of Ar. Vesp. 136-210 and Its Consequences for the Stage of Aristophanes*, *JHS* 77(2), 205-211.

De Sanctis, D. (2016) *Agathon agathos: l'eco dell'epos nell'incipit del Simposio*, in M. Tulli & M. Erler [edd.] *Plato in Symposium. Selected Papers from the Tenth Symposium Platonicum*, Sankt Augustin: Academia Verlag, 92-97.

Dearden, C.W. (1976) *The Stage of Aristophanes*, London: The Athlone Press.

Di Benedetto, V. & Medda, E. (2002) *La tragedia sulla scena*, Torino: Einaudi.

Douglas Olson, D. [ed.] (2002) *Aristophanes. Acharnians*, Oxford: Oxford University Press.

Dover, K.J. (1966) *The Skene in Aristophanes*, *PCPhS* 192(12), 2-17.

Id. [ed.] (1968) *Aristophanes. Clouds*, Oxford: Oxford University Press.

Dunbar, N. [ed.] (1995) *Aristophanes. Birds*, Oxford: Oxford University Press.

Esposito, E. [ed.] (2005) *Il Fragmentum Grenfellianum (P.Dryton 50). Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Bologna: Pàtron.

- Ferrari, F. (2001) *Menandro e la commedia nuova*, Torino: Einaudi.
- Ferrari, G.R.F. (2016) *No Inviation Required? A Theme in Plato's Symposium*, in M. Tulli & M. Erler [edd.] *Plato in Symposium. Selected Papers from the Tenth Symposium Platonicum*, Sank Augustin: Academia Verlag, 98-119.
- Fränkel, E. (1960) *Elementi plautini in Plauto*, Firenze: La Nuova Italia [ed. tedesca 1922].
- Frost, K.B. (1988) *Exits and Entrances in Menander*, Oxford: Clarendon Press.
- Giovannelli, M. (2011) *Lo spazio scenico oltre la porta. L'uso della facciata scenica nel teatro di Aristofane*, *Dionysus ex machina* 2, 88-108.
- Hall, E. & Wringley, A. (2007) *Aristophanes in Performance, 421 BC to AD 2007: Peace, Birds and Frogs*, Oxford: Legenda.
- Handley, E.W. (1993) *Aristophanes and His Theatre*, in J.M. Bremer & E.W. Handley [edd.], *Aristophane*, Genève: Fondation Hardt.
- Id. & Rea, J.R. [ed.] (1957) *The Telephus of Euripides*, London: Institute of Classical Studies.
- Huss, B. (1999) *Xenophons Symposion: ein Kommentar*, Stuttgart: Teubner.
- Ingrosso, P. [ed.] (2010) *Menandro. Scudo*, Lecce: Pensa MultiMedia.
- Jouan, F. (1966) *Euripide et les légendes des Chants cypriens, des origines de la guerre de Troie à l'Iliade*, Paris: Les Belles Lettres.
- Kuritz, P. (1988) *The Making of Theatre History*, London: Prentice-Hall.

Lampert, L. (2010) *How Philosophy Became Socratic. A Study of Plato's Protagoras, Charmides and Republic*, Chicago: Chicago University Press.

Mauduit, C. (2000) *A la porte de la comédie*, Pallas 54, 25-40.

Id. & Moretti, J.-Ch. (2010) *Pollux, un lexicographe au théâtre*, REG 123, 521-541.

Mastromarco, G. & Totaro, P. [edd.] (2006) *Commedie di Aristofane*, II, Torino: UTET.

Medda, E. [ed.] & Pattoni, M.P. [trad.] (1997) *Sofocle. Aiace, Elettra*, Milano: BUR.

Melandri, E. (2007) *Il rumore della porta all'uscita di un personaggio: sviluppo e valenza drammatica di uno stereotipo menandro*, in R. Pretagostini & E. Dettori [edd.], *La cultura letteraria ellenistica. Persistenza, innovazione, trasmissione*, Roma: Quasar, 3-24.

Moretti, J.-Ch. (2000) *Le théâtre du sanctuaire de Dionysos Éleuthéreus à Athènes, au Ve s. av. J.-C.*, REG 113, 275-298.

Nagler, A.M. (1952) *A Source Book in Theatrical History*, New York: Dover Publications.

Nesselrath, H.-G. (1996) *Die Tücken der Sprecherverteilung. Euelpides, Peisetairos und ihre Rollen in der Eingangspartie der aristophanischen Vögel*, MH 53(2), 91-99.

Nünlist, R. (2009) *The Ancient Critic at Work*, Cambridge-New York: Cambridge University Press.

Paduano, G. [ed.] (2001) *Aristofane. Pluto*, Milano: BUR.

- Pinotti, P. (2004) *Primus Ingredior. Studi su Properzio*, Bologna: Pàtron.
- Pöhlmann, E. (1995) *Aristophanes auf der Bühne des 5. Jh.*, in Id. [ed.], *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, Frankfurt a.M.: Peter Lang, 133-142.
- Revermann, M. (2006) *Theatricality, Dramatic Technique and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford: Oxford University Press.
- Robson, J. (2009) *Aristophanes. An Introduction*, London: Duckworth.
- Russo, C.F. (1984) *Aristofane autore di teatro*, Firenze: Sansoni.
- Id. (1994) *Aristophanes. An Author for the Stage*, London-New York: Routledge.
- Rutherford, W.G. (1905) *A Chapter in the History of Annotation*, London: Macmillan.
- Saliou, C. [ed.] (2009) *Vitruve. De l'architecture. Livre V*, Paris: Les Belles Lettres.
- Schönborn, A. (1858) *Die Skene der Hellenen*, Leipzig: S. Hirzel Verlag.
- Sermamoglou-Soulamidi, G. (2014) *Playful Philosophy and Serious Sophistry. A Reading of Plato's Euthydemus*, Berlin-Boston: De Gruyter.
- Taplin, O. (1977) *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford: Clarendon Press.
- Thorburn, J. (2005) *Companion to Classical Drama*, New York: The Facts on File.
- Vetta, M. [ed.] & Del Corno, D. [trad.] (1989) *Aristofane. Le donne all'assemblea*, Milano: Fondazione Lorenzo Valla.

Whallon, W. (1995) *Doors and Perspective in Choe.*, CQ 45(1), 233-236.

Willi, A. (2003) *The Languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variations in Classical Attic Greek*, Oxford: Oxford University Press.

Teatrografia

Latella, A. (2009) *Nuvole*, adattamento di L. Russo, Perugia: Teatro Stabile dell'Umbria.

Pirrotta, V. (2013) *Donne al Parlamento*, traduzione di A. Capra, Siracusa: Inda.

Tiezzi, F. (2005) *Uccelli*, traduzione di D. Del Corno, Firenze: Teatro Goldoni.

Il Sicofante tra *polis* e scena. Identità e funzione di una maschera comica

di Stefano Caciagli, Dino De Sanctis, Maddalena Giovannelli, Mario Regali

Nella commedia antica e nuova, il Sicofante è associato all'idea del ricatto e della delazione. Antagonista dell'eroe comico, egli entra bruscamente in scena usando un lessico giudiziario, spesso interrompendo il dialogo in corso: nonostante la sua dissimulata onestà, egli è disprezzato dall'eroe comico, tanto che viene spesso espulso dalla scena. Il termine che designa questo personaggio ha un'origine incerta: l'erudizione antica, oltre ad additarlo come un furfante, conosce vari *aitia* che giustificano l'etimologia della parola (*syko-phantes*: «mostratore di fichi»), tutti connessi etimologicamente ad antichi eventi inerenti alla denuncia di persone che tentarono di esportare fichi fuori da Atene. Da qui deriverebbe il senso più generale di «delatore nei processi». Dalla commedia il IV secolo eredita questa parola come allusiva a una condotta morale bieca. «Sicofante», poi, diviene quasi termine tecnico per indicare i delatori di professione in ambito giudiziario: da qui deriva l'accezione di «malvagio» in contesto retorico, che si riferisce all'attitudine di chi è pronò a stravolgere le argomentazioni altrui. Fuori dalla sfera giudiziaria, «sicofante» indica il «calunniatore» e, addirittura, chi è connotato da impurità; del resto, il termine è usato anche nelle contese di carattere letterario ed educativo. Da quanto tratteggiato, emerge chiaramente come la figura del sicofante fosse fortemente radicata nella società ateniese di V e IV secolo: ciò ha creato grandi problemi per i traduttori e i registi contemporanei, poiché risulta spesso difficile offrire una traduzione adeguata del termine o un corrispettivo scenico di questa figura. Nonostante alcuni originali tentativi, è negli atti da furfante che il personaggio del Sicofante può essere riproposto a un pubblico moderno.

Il Sicofante nella commedia

A partire dalla metà del V secolo a.C., il ruolo centrale dei tribunali popolari e dell'accusa volontaria nel sistema politico ateniese provoca un vivace dibattito sugli abusi legali, i cui riflessi si colgono con chiarezza sulla scena comica. In primo piano è la maschera del Sicofante, campione dell'inganno perpetrato ai danni del *demos*, avido delatore che coglie ogni occasione, grazie alla sua abilità retorica, per accrescere le proprie ricchezze a

scapito della *polis*. Come vedremo, a lato delle numerose occorrenze di *sykophantes*, «delatore», e *sykophantein*, «accusare ingiustamente», in Aristofane e in Eupoli il sicofante diviene personaggio sulla scena, svelando così una maschera coerente i cui tratti, sempre negativi, appaiono costanti nei diversi contesti drammatici.

Nel fr. 228 K.-A. dei *Banchettanti* (v. 1), il verbo *συκοφάντειν* attesta sulla scena di Aristofane il motivo della sicofantia, declinato forse come tendenza al ricatto tramite la delazione. Nei *Cavalieri*, la proposta che il Corifeo avanza al Salsicciaio di divenire il suo *Φᾶνος*, un membro della cerchia di Cleone, per i processi futuri nasconde un'allusione al ruolo ambiguo del sicofante nel gioco politico di Atene (vv. 1254-1256).¹ Denota il sicofante quale invasore di ogni spazio politico nelle istituzioni della *polis* la reazione di Diceopoli che negli *Acarnesi* proibisce ai Sicofanti l'ingresso nella sua privata *agora* (vv. 725 s.). I Sicofanti rivolgono infatti le loro accuse contro un ampio spettro di vittime, che comprende ogni livello del potere politico: dal vertice, i magistrati uscenti (*Eq.* 258-260), al gradino più basso dei cittadini *ἀπράγμονες*, «estranei alla vita politica» (*V.* 1037-1042). Aristofane tematizza di frequente il disprezzo per i sicofanti, anche quando la maschera non è presente sulla scena: dall'esplicita negazione di essere un sicofante da parte del Coro delle *Vespe* (vv. 1075-1097), di Trigeo nella *Pace* (v. 191), delle donne nelle *Ecclesiazuse* (vv. 452, 561 s.), della Vecchia nel *Pluto* (v. 970), all'accusa di sicofantia come attacco alle figure politiche, come accade per Cleone nei *Cavalieri* (v. 437) e nella *Pace* (v. 653), per Cleonimo negli *Uccelli* (vv. 1473-1477), per Neoclido nel fr. 454 K.-A. La presenza dei Sicofanti sulla scena comica non si interrompe con la *Mese*: in un frammento di Eubulo (fr. 74,1-6 K.-A.) si allude ai sicofanti come prodotto tipico del 'mercato' di Atene, come in Antifane (fr. 177,1-5 K.-A.). Alessi descrive un defunto con al collo una corona di fichi della quale si compiaceva molto in vita (fr. 4,1-3 K.-A.) e lamenta il fatto che il nome *συκοφάντης* non è corretto perché fa torto al dolce sapore del frutto, non armonico con la *μοχθηρία*, «malvagità, vizio», dei sicofanti (fr. 187,1-6 K.-A.). Nella *Nea*, con Menandro, il termine mantiene la propria pregnanza quale offesa (*Pk.* 375-378; *Sam.* 577b; *Epit.* 218b; *Georg.* fr. 1,1-5 A.; *Theophoroumene* fr. 1,14-17 A.).

Nell'*Archaia*, la distorsione comica della figura politica del sicofante si rivela in pie-

1. Cfr. Mastromarco 1983, 309 n. 217.

no quando la maschera compare sulla scena. Nelle scene episodiche, il Sicofante appartiene al gruppo di personaggi stereotipati (soldati, filosofi, poeti, indovini, retori, ambasciatori) che ostacolano il progetto dell'eroe comico, tentando di trarre profitto dalla sua vittoria.² Anche alla luce delle categorie individuate da Roland Barthes per la narrazione, secondo le quali le scene episodiche hanno funzione catalitica perché interrompono l'azione, offrendo indizi che permettono di comprendere la nuova realtà scenica dopo la vittoria dell'eroe,³ la comparsa della maschera del Sicofante negli *Acarnesi* (vv. 818-828, 908-958), negli *Uccelli* (vv. 1410-1469) e nel *Pluto* (vv. 850-958) mostra come il delatore rappresenti uno degli antagonisti che l'eroe deve sconfiggere per imporre la realtà nuova da lui vagheggiata. La caricatura del delatore prevede i tratti negativi dell'ingerenza negli affari pubblici, della dissimulazione, della venalità, dell'aggressività verbale, che causano la necessaria espulsione dalla scena per mano dell'eroe comico trionfante.

Le scene episodiche nelle quali il Sicofante compare quale personaggio mostrano elementi ricorrenti che compongono un ritratto coerente della maschera del delatore. L'entrata in scena è sempre brusca e interrompe il dialogo tra gli attori presenti, rappresentando così l'ingerenza del sicofante nella vita dei cittadini. La maschera è connotata da un linguaggio altisonante e allusivo, sin dal suo ingresso. Negli *Acarnesi* (vv. 818-820), le trattative commerciali fra Diceopoli e il porcaio Megarese sono interrotte dal Sicofante, che rivolge al mercante straniero uno sprezzante doppio senso, fondato sul valore semantico dell'interrogativo *ποδαπός*, «di quale provenienza», tramite cui disconosce la natura umana del Megarese equiparandolo agli animali che commercia.⁴ Negli *Uccelli*, il Sicofante entra in scena con un canto lirico (vv. 1410 s.), interpretato da Pisetero come uno *skolion* (v. 1416). La battuta d'ingresso del Sicofante allude al fr. 345 V. di Alceo, del quale è imitato anche il metro, l'asclepiadeo maggiore. La richiesta delle ali è modellata sulla richiesta di armi che, forse da Achille, era pronunciata nei *Mirmidoni* di Eschilo (fr. 256 R.). Nel *Pluto*, l'ingresso in scena è connotato da un intenso tono patetico (vv. 850-853): il Sicofante enumera le proprie disgrazie, dovute al nuovo ordine stabilito da Pluto, con

2. Cfr. Pellegrino 2010, 119.

3. Cfr. Grava 1999; Torchio 2001.

4. Cfr. Pellegrino 2010, 132 s.

una serie progressiva di avverbi numerali⁵ e impiega poi un'elevata metafora che descrive il *daimon* che deve affrontare come un vino forte al quale mescolarsi.⁶ L'altisonanza dell'ingresso del Sicofante è subito contrastata dall'invocazione comica, di tono colloquiale, ad Apollo *Apotropaïos*, l'Apollo che allontana i mali, pronunciata da Carione.⁷ Il tono elevato dell'entrata in scena, oltre a contribuire alla caratterizzazione negativa, prepara il gioco comico che sarà sviluppato con la sempre degradante uscita di scena del delatore sconfitto.

La maschera del Sicofante è poi caratterizzata dall'impiego frequente di un lessico giudiziario e politico. Negli *Acarnesi*, il linguaggio del Sicofante insiste ripetutamente sul campo semantico della *φάσις*, «denuncia, delazione», impiegato nel senso tecnico della procedura legale per la violazione delle leggi sul commercio estero.⁸ L'uso del deittico segnala il sacco in cui il Megarese nasconde le figlie-troiette, uscite al v. 765 e rientrate al v. 818 in coincidenza con l'ingresso del Sicofante, al cui sguardo però non sono sfuggite.⁹ Il gioco scenico poggia sulla procedura reale, nell'ambito della *φάσις*, che prevede la dimostrazione alla giuria del *corpus delicti*. Negli *Uccelli*, il Sicofante allude alle proprie tendenze delatorie proclamandosi *κλητήρ*, termine che designa l'ufficiale giudiziario che notifica l'atto di citazione all'imputato (vv. 1422-1423a).¹⁰ Al v. 1455 il verbo *ἐγκαλέω* richiama la presentazione dell'istanza di accusa. Nella scena del *Pluto*, le occorrenze di *βούλομαι* sono emblema della volontarietà dell'accusa (vv. 908, 917 s.). Le ultime parole con le quali il Sicofante esce di scena nel *Pluto* coincidono con il lessico politico per il rovesciamento della democrazia (vv. 948 s.: *καταλύει [...] τὴν δημοκρατίαν*) e per il potere suasorio della Bule e della Ekklesia (vv. 949 s.). Al linguaggio connotato dell'esperto di tribunali e assemblee corrispondeva probabilmente il piglio accusatorio della gestualità, con frequenti dimostrativi e locativi, elemento fondante nelle scene di Aristofane sul delatore. Il Sicofante dissimula l'onestà e la dedizione nei confronti della *polis*, per essere presto sma-

5. Nesso frequente nella commedia; cfr. Pellegrino 2010, 187.

6. Cfr. Rau 1967, 208.

7. Cfr. Medda 2006, 100.

8. Cfr. Christ 1998, 141.

9. Cfr. Mastromarco 1983, 175-177.

10. Cfr. Zanetto 1987, 294.

scherato dagli eroi comici. Nel *Pluto*, il Sicofante si definisce *χρηστός*, termine che, opposto a *πονηρός*, «corrotto», nel corso della commedia distingue chi era onesto ma povero perché il dio Pluto ancora non vedeva (v. 900). Il delatore afferma inoltre di essere *φίλοςπολις*, «amico della polis», qualifica che si traduce poi nella *βοήθεια*, «soccorso», in favore delle leggi vigenti e nell'evergetismo per la città. Giusto ridurrà poi il presunto evergetismo del Sicofante a una nefasta *πολυπραγμοσύνη*, «agire da intrigante, da faccendiere», alla quale opporre un modello di vita ispirato all'*ἡσυχία*, «calma, quietismo» (vv. 900-925). Ancora nel corso dell'*elenchos* condotto da Giusto, il Sicofante afferma di essere curatore, *ἐπιμελητής*, degli affari della città e di tutte le questioni private, evocando il celebre epitafio di Pericle in Tucidide, che celebra i cittadini Ateniesi per l'*ἐπιμέλεια*, «cura», che dedicano in modo equilibrato agli affari pubblici e privati (vv. 907 s.; cfr. Th. II 40,2).

L'eroe comico disprezza il Sicofante che vive solo dei proventi della sua attività delatoria e ne svela l'inutilità per la *πόλις*. Negli *Uccelli*, Pisetero si stupisce di come l'attività delatoria possa essere un *ἔργον*, «lavoro, professione», ed esorta il Sicofante a occupazioni più degne (vv. 1430-1435). In seguito, concesse al Sicofante le ali, desidera indirizzarlo verso un *ἔργον νόμιμον*, «attività legale», ma il delatore reagisce con l'orgoglio per il proprio *genos* di delatori (vv. 1447-1452). Aristofane costruisce qui un'iperbole comica: la sicofantia non era una professione riconosciuta, mentre negli *Uccelli* diviene persino ereditaria e fonte di gloria per la stirpe del Sicofante. Nel *Pluto*, Giusto comprende in modo immediato la negatività del Sicofante subito dopo il suo ingresso, con la metafora numismatica che descrive il delatore come moneta di basso conio (vv. 860-863).¹¹ Anche Carione disprezza il delatore perché *πονηρός*, «disonesto», e «perforatore di muri» (v. 869). Subito dopo, il Sicofante è paragonato a un serpente velenoso dal cui morso Giusto si difende tramite l'anello-amuleto (v. 885). Nell'esame di stampo socratico¹² promosso da Giusto, è svelato il falso evergetismo del Sicofante, opposto ai mestieri utili come quello del contadino, del commerciante o di chiunque sia possessore di una *technē*. Il Sicofante ammette di fingersi mercante, ma solo per ottenere favorevoli condizioni processuali: il Sicofante è irredimibile, il suo carattere negativo è irriducibile a un comportamento positivo. Negli *Uccelli*, Pisetero cerca di convincere il Sico-

11. Cfr. Sommerstein 2001, 191.

12. Cfr. Webster 1970, 35.

fante a intraprendere un'attività rispettosa delle leggi, un *ἔργον νόμιμον* (vv. 1430-1452). Nel *Pluto*, Giusto tenta di convertire il Sicofante a una sana *ἀπραγμοσύνη*, «inattività politica» (vv. 921-925). Entrambi i tentativi però falliscono e preludono alla punizione fisica e all'espulsione della maschera dalla scena teatrale, proiezione del desiderio utopico di espellere tutti i delatori da Atene.

Le scene episodiche si chiudono con l'espulsione spettacolare del *sykophantes*, sviluppata di norma tramite la reificazione degradante del delatore, che diviene vittima del contrappasso. Negli *Acarnesi*, la reazione dell'eroe comico Diceopoli è repentina: con i servi imballa il sicofante Nicarco come un vaso da spedire via dalla *polis* (vv. 925-955). Il verbo *μαρτύρομαι*, «testimonio», con il quale Nicarco replica alla battuta precedente di Diceopoli induce a pensare alle percosse fisiche. La scena dell'imballaggio mostra un'inversione comica del reale agire politico del Sicofante, secondo la norma del contrappasso: uso a denunciare il traffico illegale di merci con l'estero, è a sua volta ridotto a merce e venduto allo straniero Tebano.¹³ Una volta imballato come una terraglia, probabilmente il Sicofante è appeso a testa in giù: la scena richiama secondo Douglas Olson il racconto sulla cattura dei Cercopi da parte di Eracle:¹⁴ il Sicofante è associato così alla «proverbiale *πονηρία*» dei fratelli malfattori per antonomasia.¹⁵ Diceopoli offre poi una serie di paragoni con oggetti di uso quotidiano che riflettono le caratteristiche negative del Sicofante: il cratere, il mortaio e la coppa sono simbolo della tendenza del delatore a essere un coacervo di mali per la città, come il candelabro è emblema dell'abilità nello scovare pretesti per la denuncia dei magistrati uscenti.¹⁶ Dai versi con i quali Diceopoli congeda il mercante Tebano emerge un ulteriore *Leitmotiv* del repertorio comico: l'infinito numero di sicofanti che infestano Atene. Se il Tebano otterrà un guadagno dal carico che sta trasportando, può tornare per prenderne altri (vv. 955-958).

Negli *Uccelli*, il Sicofante paragona se stesso a una trottole, della quale desidera acquistare la velocità nel muoversi da una città all'altra per condurre a processo i forestieri (vv. 1460 s.). La punizione che Pisetero infligge al Sicofante riflette di nuovo, come negli *Acar-*

13. Cfr. Labarbe 1996, 158.

14. Cfr. Douglas Olson 2002, 304 s. e cfr. Archil. fr. 178 W.; Pind. fr. 161 M.

15. Cfr. Pellegrino 2010, 154.

16. Ivi 156-158.

nesi, la legge del contrappasso: il Sicofante desidera muoversi con la velocità della trottole per accusare le sue vittime e Pisetero esaudisce il suo desiderio con le frustate che a grande velocità lo fanno uscire di scena (vv. 1461-1468).

Nel *Pluto*, interviene in modo repentino Carione a interrompere il fallimentare tentativo di redenzione del delatore che era stato intrapreso da Giusto, dando inizio all'aggressiva spoliazione del Sicofante (vv. 926-943), i cui tratti umilianti sono accentuati dal fatto che il delatore è vittima di uno schiavo. Nella spoliazione, interpretata dal Sicofante come un furto subito, agisce di nuovo la legge comica del contrappasso, che ribalta a sfavore del delatore la sua tendenza a spogliare dei loro beni le vittime nei processi. Il lamento del Sicofante al v. 935 (δοιμαλ' αὐθις) richiama le ultime parole pronunciate da Clitemnestra nell'*Elettra* di Sofocle (v. 1415) dopo il secondo colpo subito da Oreste: come accade a Nicarco negli *Acarnesi*, il Sicofante è finalmente battuto dall'eroe comico. Carione inchioda infine i calzari del Sicofante alla sua fronte, parodiando le offerte votive fissate agli alberi sacri: il delatore esce di scena scalzo, unico, a eccezione di Socrate, tra i personaggi di Aristofane (vv. 941-943). Il Sicofante corre (v. 952) fuori, invitato con ironia da Giusto e Carione a recarsi al bagno pubblico per riscaldarsi, dove però, sostiene ora Carione, sarà espulso dal bagnino che lo riconoscerà come individuo di «bassa lega» (v. 957). Si chiude così la scena, nella struttura anulare costruita tramite il ritorno del nesso *πονηροῦ κόμματος*, «di basso conio», con il quale il Giusto aveva apostrofato il delatore in entrata (v. 862).

Il Sicofante è *persona dramatis* anche nei *Demi* di Eupoli, in una scena conservata dal Papiro del Cairo 43227 (fr. 99,78-120 K.-A.), nella quale il personaggio incontra Aristide redivivo per chiedergli protezione da uno straniero di Epidauro che aveva voluto denunciare: il Giusto reagisce con ironia e condanna il Sicofante. I tratti del personaggio coincidono con il delatore delle commedie di Aristofane:¹⁷ si presenta come persona per bene (*ἀγνός*: fr. 99,79; cfr. Ar. *Pl.* 900, 911 s.), invertendo la propria immagine pubblica,¹⁸ attacca di norma gli stranieri (fr. 99,106-108; cfr. Ar. *Ach.* 818-820, 910-912; *Av.* 1431, 1453-1460), protesta per la violenza subita (fr. 99,108-110; cfr. Ar. *Pl.* 898-900), viene infine espulso dalla scena (fr. 99,112; cfr. Ar. *Ach.* 827 s., 924-958; *Av.* 1461-1468, *Pl.* 930-950).

17. Cfr. Carrière 1979, 246.

18. Cfr. Telò 2007, 468.

L'avversione dei poeti comici per il sicofante emerge dai tratti negativi che la maschera mostra sulla scena, come dalle elaborate dinamiche della sua espulsione dal mondo del protagonista. Assieme all'oratoria (cfr. *infra* "Il Sicofante nella ricezione"), la commedia antica riflette l'avversione reale per i sicofanti quali nemici della salute civile che doveva accomunare il popolo di Atene in un sentimento di aperta ostilità. Di fronte al pubblico del teatro, che coincide con il pubblico delle giurie e delle assemblee alle quali si rivolgevano i sicofanti, Aristofane ritorce contro i delatori gli stessi spettacolari strumenti di persuasione da loro impiegati per ingannare il *demos*: la dirompente forza della parola che piega la realtà e la rocambolesca vitalità del gesto scenico.¹⁹

[M.R.]

Il Sicofante nell'erudizione

L'erudizione antica, come quella moderna,²⁰ ha qualche difficoltà a mettere in rapporto la figura del sicofante, definito da Esichio (σ 2238 H.) un calunniatore e un intrigante, con la spiegazione etimologica più verosimile a partire dalla struttura della parola, ossia σῦκον + φάλλειν, «chi mostra, chi denuncia i fichi». Nonostante le oltre 200 occorrenze del termine o dei derivati negli scolii ad Aristofane, solo quelli *vetera* e *recentiora* ai vv. 31 e 873 del *Pluto*, oltre alle note *ad loca* di Tzetzes, si occupano dell'etimologia di sicofante; un accenno, inoltre, compare negli scolii *vetera* a e c al v. 259 dei *Cavalieri* (a proposito di ἀποσυνκλέξεις, cfr. *schol. vet. Ar. Av.* 1699).

Se riguardo al passo dei *Cavalieri* si evidenzia come in antico i fichi fossero onorati ad Atene, per cui ne veniva punito il furto, la chiosa antica al v. 31 del *Pluto* spiega che, durante una carestia in Attica, alcuni colsero di nascosto i fichi consacrati agli dei: in seguito, essi furono denunciati e gli accusatori furono chiamati così sicofanti. Lo scolio *recentius* riporta un'altra tradizione: ad Atene vi sarebbe stato il divieto di esportare i

19. Cfr. Labarbe 1996, 156; Carey 2000, 82; Pellegrino 2010, 130.

20. Cfr. ad esempio Harvey 1990, 103-106.

fichi; lo stratagemma adottato da chi cercò di aggirare l'embargo fu però rivelato alle porte della città a opera di uomini scaltri e malvagi (πανούργοι), che furono detti per questo sicofanti, in quanto mostrarono i fichi (su questa versione, cfr. Ath. III 74e, dove si cita la *Storia dell'Attica* di Istro, *FGrHist* 334 F 12). Da quel momento, l'appellativo fu affibbiato a tutti i πανούργοι. Lo scolio *vetus* al v. 873 riferisce una versione assai simile di questa storia, ma con un'aggiunta importante, ossia l'antichità dell'episodio, probabilmente in linea con gli scoli al v. 259 dei *Cavalieri*. Lo scoliasta, poi, aggiunge che il senso di sicofante è strettamente legato all'accezione giudiziaria di φανείν, «denunciare» (cfr. *schol.* Ar. *Ach.* 542, 726, 824, 938a *etc.*). Tzetzes, commentando il v. 31 del *Pluto* (cfr. anche la sua nota al v. 873), dà ulteriori informazioni in proposito, 'correggendo' lo scolio *vetus* al verso (ὁ σχολιογράφος γὰρ οὐ καλῶς τοῦτό φησιν): la questione non riguarderebbe un furto di fichi durante una carestia, ma sarebbe stato Solone a vietare la vendita di questi frutti fuori dall'Attica, dato che essi erano belli e rari.²¹ Plutarco (*Sol.* 24,2), riprendendo forse più il commento di Didimo alle leggi soloniane che Istro (cfr. *supra*, *FGrHist* 334 F 12), ricorda la legge del nomoteta che vietava di esportare i prodotti agricoli, tranne l'olio: il biografo afferma, al riguardo, come non sia inverosimile ritenere che in antico l'esportazione dei fichi fosse proibita.²²

All'antichità (τὸ πάλαιον) della norma che proibiva l'esportazione dei fichi, forse ribadita poi da Solone, fa accenno una tradizione esegetica che si ritrova nel commento ai *Salmi* di Cherobosco (157,8-14), nel lessico di Fozio (σ 547,22 Th.), nella *Suda* (σ 1330 A.), nell'*Etymologicum Gudianum* (σ 514,22-29 S.), nel *Magnum* (738,38 ss. G.) e, inoltre, in uno scolio a Pl. R. 340d: l'*Etymologicum Magnum*, insieme a Cherobosco (mutilo, però, nella spiegazione della catacresi del senso del termine), spiega che l'origine del nome è legata alla 'scoperta' dell'albero del fico per l'alimentazione quotidiana (per i poveri?), per cui se ne sarebbe vietata l'esportazione.²³ Da coloro che denunciarono in modo litigioso i ladri di fichi si sarebbe poi passati agli accusatori *tout court*.

Il resto della tradizione esegetica sulle commedie aristofanee inerente al termi-

21. Sulla bellezza dei fichi attici, cfr. anche la tradizione attestata da *EM* 738,38 ss. G. e cfr. *infra*.

22. Cfr. Jacoby 1954, I 637,20 ss. e II 513; Piccirilli 1977, 251 s.

23. Sulla 'scoperta' in Attica del fico, cfr. Paus. I 37,2; Ael. III 38; Ath. III 74d.

ne «sicofante» e ai suoi derivati offre invece delucidazioni su specifici passi: esse risultano spesso essenziali, poiché chiariscono anche l'identità di alcuni personaggi citati dal commediografo;²⁴ gli scolii, poi, esplicitano i vari giochi di parole basati su *σῦκον* e *φαίνειν*.²⁵

Lessici ed etimologici, oltre a occuparsi dell'etimologia del termine (cfr. *supra*), associano il sicofante ad alcune aree semantiche: *βασκαίνω*, «ammaliare, denigrare» (*Et. Gen.* β 50 L.-L.; *EM* 190,22 ss. G.); *βωμολόχος*, «buffone» (*Et. Gen.* β 301 L.-L.; *EM* 218,7 ss. G.); *κατηγορεῖν*, «accusare» (cfr. Hsch. σ 2238 H., e inoltre gli *etymologica s.vv.* *συκοφαντεῖν* o *συκοφαντία*). Questi repertori usano come testi di riferimento, oltre ad Aristofane, anche Ferecrate, Euripide, Platone, Demostene, Menandro e Plutarco (cfr. *Suda* σ 1330 A.; *EM* 190,22 ss., 733,38 ss. G.). *EM* 733,48 s. G., infine, riferisce pure di un valore erotico di *συκοφαντεῖν*, «eccitare», probabilmente riferendosi a un passo menandro (fr. 464 K.-A.) in cui compare in realtà *συκάζειν* (cfr. Hsch. σ 2220 H.) e in relazione al significato osceno che assume, in determinati contesti, *σῦκον*.²⁶

[S.C.]

Il Sicofante nella ricezione

Il ruolo politico del sicofante, centrale ad Atene tra V e IV secolo, ha da subito un'eco vivace nella produzione in prosa su influsso della commedia.²⁷ Mentre la critica riguardo all'accettazione del sicofante nella *polis* mostra disaccordo, nella misura in cui alla tesi

24. Cfr. ad esempio Ctesia e Nicarco in *Ach.* 839, 908, Fano in *Eq.* 1256, Aminia e Pandelto in *Nu.* 691, 924, Evatlo in *V.* 592, Cleone in *Pax* 653, Opuntio in *Av.* 153, Neoclido in *Ec.* 254 e *Pl.* 665, Panfilo in *Pl.* 174.

25. Cfr. ad esempio *καποσυκάζεις* in *schol. vet. Ar. Eq.* 259a, dove Paflagone è accusato di spremere come fichi i magistrati sotto rendiconto, accusandoli (cfr. anche *Av.* 1699); *Φάνος* in *Eq.* 1256, il cui nome, derivato da *φαίνω*, è indice del suo ruolo di Sicofante; *Φασιάνος* (*Ach.* 726), in cui si gioca con il nome del fiume Fasi in relazione a *φαίνειν*. Si veda infine *σῦκινον* in *Pl.* 946, con cui si mette in luce la debolezza del Sicofante che esce di scena, alludendo però anche al suo ruolo di accusatore nei processi.

26. Cfr. Caciagli, De Sanctis, Giovannelli, Regali, s.v. *Fico* in *Lessico del comico*, consultabile online <<http://www.lessicodelcomico.unimi.it/fico/>>.

27. Pellegrino 2010, 33-74.

relativa alla sua completa negatività²⁸ si oppone quella contemporanea e più sfumata²⁹ che sottolinea come fosse una professionalità accettata dai cittadini, se non a essi utile, le testimonianze letterarie sul sicofante sembrano esplicitare soprattutto la bieca condotta morale di questo personaggio. In altri termini, viene facile capire che, a poco a poco, a partire dalla produzione del IV secolo, accusare di *sykophantia* un antagonista o riferirsi alla *sykophantia*, al di fuori di un concreto agone politico-giudiziario, tende a indicare un carattere incline alla falsità, alla calunnia, in ultima analisi un'indole malvagia, il più delle volte connotata da capziosità retorica. Anche per tutto ciò, il meccanismo che alcuni testi prevedono nel riferirsi all'immagine del sicofante non esula da un contatto, se non perfino da una diretta dipendenza dalla commedia, nella quale la deformazione e l'accanimento contro tale figura sono un *topos* consolidato. In questi termini è giusto affermare che il termine *sykophantes*, unitamente a quelli della stessa famiglia, una volta usato al di fuori dell'oratoria giudiziaria, richiamava l'interesse dei cittadini ateniesi, suscitandone immediata preoccupazione e indignazione.³⁰ Il sicofante diventa presto una concreta immagine metaforica, vitale in letteratura, la cui indole di impostore cerca di prevalere sul vicino: una figura negativa sul piano etico e abile in cavillose disputazioni.

Del resto, un testo collocabile approssimativamente tra I a. C. e I d. C., il *De virtutibus et vitiis* pseudoaristotelico, rappresenta la *sykophantia* come un pericolosa deviazione etica, contigua all'ingiustizia, la *adikia*, associandola a vizi che per lo più specificano i caratteri delle *personae dramatis* in commedia: la vanteria eccessiva, il finto affetto per il prossimo, la malvagità d'animo e l'attitudine all'imbroglio (1251b2-3). Non desta meraviglia che la ripresa del sicofante condizionata dai meccanismi tipici del *plot* comico abbia le sue prime vitali attestazioni in Platone e in Isocrate, nonché nella polemica che vede quali antagonisti in un serrato agone Demostene ed Eschine. In questi casi, al di là della funzione politico-giudiziaria del sicofante, è possibile rintracciare alcuni degli elementi portanti che caratterizzano le cosiddette «scene episodiche» della commedia nelle quali appare il

28. Cfr. Harvey 1990.

29. Cfr. Osborne 1990.

30. Cfr. Labarbe 1996, 156.

personaggio. Sono queste scene intese dalla critica³¹ come momenti di catalisi del racconto, dalle quali, come abbiamo visto, si ricavano «peculiari tratti spettacolari», peraltro legati nello specifico al trattamento del sicofante (cfr. *supra* “Il Sicofante nella commedia”): (a) presenza in scena di un terzo attore; (b) brusca entrata in scena del Sicofante; (c) venalità del Sicofante; (d) piglio accusatorio; (e) sua pericolosità sociale; (f) rocambolesca uscita di scena. Procederemo, dunque, con ordine nell’analisi delle testimonianze più significative a riguardo, mettendo in evidenza, quando sia possibile, questi tratti, nello sviluppo del Sicofante come maschera etica.

Un punto decisivo dello sviluppo o della nuova tecnicizzazione del termine *sykophantes* è forse possibile scorgerlo in Platone, per il quale nel *sykophantes* convivono l’ambito della diffamazione e quello della retorica sofistica. Non poco peso, per esempio, acquisisce il rapporto tra Socrate e la figura professionale del sicofante ad Atene nel *Critone*. Qui, dopo la rivelazione di Socrate a Critone del sogno *energes*, «evidente» (44a-b), che annuncia la sua morte imminente, Socrate fa esplicito riferimento ai sicofanti (44e2-6):

ἀρά γε μὴ ἐμοῦ προμηθῆ καὶ τῶν ἄλλων ἐπιτηδείων μὴ, ἐάνσὺ ἐνθένδε ἐξέλθῃς, οἱ συκοφάνται ἡμῖν πράγματα παρέχουσιν ὥς σὲ ἐνθένδε ἐκκλέψασιν, καὶ ἀναγκασθῶμεν ἢ καὶ πᾶσαν τὴν οὐσίαν ἀποβαλεῖν ἢ συχνὰ χρήματα, ἢ καὶ ἄλλο τι πρὸς τούτοις παθεῖν;

«Forse ti preoccupi per me e per gli amici, che se te ne vai i sicofanti ci diano delle noie accusandoci di averti rapito, e ci troviamo obbligati a sborsare tutto il nostro denaro, o buona parte di esso, se non a subire altri danni?»

In questo caso i sicofanti sono i delatori di professione, pronti a creare problemi e a far del male a Critone e ai suoi amici se Socrate fuggisse dal carcere: secondo Critone, la soluzione più opportuna per frenare la spietata ressa di questi personaggi è pagare una somma di denaro, che, peraltro, non sembra essere eccessiva (45a). Siamo lontani da un contatto con la scena comica in senso stretto, mentre risuona vivo in questa pagina del dialogo il ricordo del clima ostile a Socrate nel 399. Certo, però, Critone sembra temere che Socrate nutra una

31. Cfr. Grava 1999; Torchio 2007.

paura immotivata dei sicofanti, al di là dell'effettiva motivazione per cui Socrate non vuole fuggire: Socrate penserebbe che i sicofanti siano capaci di far del male a Critone e agli altri suoi amici. Da questo punto di vista emerge la crudele animosità dei sicofanti ateniesi, che comunque Critone, quasi a tranquillizzare Socrate, definisce uomini di poco conto, senza particolare presa, *euteleis*. Non sfugge che questa schiera imprecisata e numerosa di delatori, pronti a recare danno, sembra coincidere con lo stuolo anonimo dei sicofanti che si trovano in ogni dove ad Atene, inclini all'accusa e a compiere atti di sopraffazione, secondo un'immagine ben codificata dalla commedia.³² Di diverso tenore rispetto al *Critone* appare, invece, il raffinato gioco che Platone crea nella *Repubblica* attraverso la ripresa e lo sviluppo del termine *sykophantes* nel dialogo tra Socrate e Trasimaco, quando Trasimaco spiega la nozione di giusto nel senso di fare l'utile del più forte. Platone sembra stravolgere ora, con ricercata tecnica allusiva, il riferimento che lega Socrate al sicofante nel *Critone*. Non traspare più il rapporto vessatorio subito da Socrate, l'accusato, da parte dei delatori, ma si verifica una trasformazione dello stesso Socrate in calunniatore argomentativo, per l'appunto in un *sykophantes...en tois logois* (340d), secondo la prospettiva del suo referente-antagonista. Non appena Socrate cerca di mettere alla strette Trasimaco, portandolo a convenire con lui che i governanti non sono infallibili ma possono sbagliare in qualcosa, Trasimaco accusa Socrate di essere un sicofante nelle discussioni, visto che tende a calunniare o per meglio dire a diffamare e distorcere l'argomentazione dell'interlocutore con tendenziosi e sofisticati stravolgimenti retorici. Al termine della replica di Trasimaco, Socrate non demorde e vuole sapere se Trasimaco crede che lui possa aver davvero rivolto le sue domande per danneggiarlo con giri di parole (341a6-7):

εἶεν, ἦν δ' ἐγώ, ὦ Θρασύμαχε· δοκῶ σοι συκοφαντεῖν; ... οἶει γάρ με ἐξ ἐπιβουλῆς ἐν τοῖς λόγοις κακουργοῦντά σε ἐρέσθαι ὡς ἡρόμην;

«ebbene, Trasimaco, dissi io, ti sembra che io mi comporti da sicofante? [...] Credi forse che ti abbia interrogato in quel modo per metterti in trappola, usando argomenti capziosi?»

32. Per l'incontro tra Critone e Socrate in carcere, cfr. De Sanctis 2016, 62-64.

Vale la pena notare che a questo punto Platone impiega un'associazione estremamente significativa: la *συκοφαντία* di Socrate è infatti connessa in maniera diretta alla *kakourgia* in un ambito retorico, una capacità malvagia di travisare le parole altrui. In altri termini emerge dalla *Repubblica* nello scambio tra Socrate e Trasimaco un evidente riferimento al *sykophantes* non tanto come uomo eticamente malvagio, ma come capace di stravolgere a suo favore la discussione, diffamando e screditando la sua vittima, sul chiaro modello dell'erista.³³

In questo modo risulta del tutto comprensibile il motivo per cui nella *Retorica* (1402a) Aristotele definisce *sykophantia* l'inganno retorico, arma delle dispute eristiche nelle quali per confondere non sono evocati la circostanza, il rapporto, il modo, mentre nelle *Confutazioni sofistiche* (174b) con *sykophantema* indica il cavillo retorico. Del resto, non è immotivato ricordare che una figura come l'Evatlo accusato nell'antepirrema della parabasi degli *Acarnesi* (vv. 702-718) sia considerato il prototipo comico del retore-sicofante in uno scolio alle *Vespe* e diventi figura centrale nelle *Navi mercantili* di Aristofane (fr. 424 K.-A.), una commedia incentrata sui delatori di professione e sulla loro faziosità retorica.³⁴ E certo il personaggio di Evatlo, legato all'occasione del processo intentato a Protagora come suo allievo di retorica, ha un chiaro rapporto con la sfera comica nella quale l'aneddoto del pagamento del salario è plausibile pensare sia nato.³⁵

Mentre nella *Repubblica* si intrecciano le due valenze del termine, la calunnia e la capziosità retorica, in Isocrate sembra prevalere la prima. Nell'esordio del *Panatenaico* (7-9), dopo un'affascinante descrizione della sua vita e della sua attuale vecchiaia, Isocrate ricorda di aver condotto un'esistenza felice e non comune, ricca e agiata, durante la quale le uniche

33. Non stupisce che questa pagina della *Repubblica* possa essere considerata l'ipotesto di un passo dei *Topici* (139b26-36) nel quale Aristotele lega la possibilità di *συκοφαντεῖν*, non già fare il delatore ma parlare in modo sofisticato, a un'occasione in cui il discorso non si adatta a ciò a cui è stata assegnata la definizione. Un discorso dunque evidentemente capzioso, abile ma non conforme alla definizione assegnata, che subito offre un riferimento non velato ai sofisti e agli eristi ai quali Trasimaco in fondo, sofista dichiarato, a sua volta sembra peraltro associare Socrate nella *Repubblica*. In questa prospettiva merita attenzione un passo di Demostene nel quale traspare chiaramente un'accezione metaforico-retorica del verbo *sykophantein* impiegato come sinonimo di un argomentare condotto in modo cavilloso (23, 61), sul modello del passo dei *Topici* ora esaminato.

34. Cfr. Totaro 2000, 185.

35. Cfr. Corradi 2012, 31-43.

lamentale sono state dovute alle sventurate calunnie che a volte hanno riguardato il suo insegnamento (9):

καὶ τὴν τύχην ὠδυράμην, ταύτῃ μένουδ' ἔχων ἐπικαλεῖν ἄλλο, πλὴν ὅτι περὶ τὴν φιλοσοφίαν, ἣν προειλόμην, ἀτυχίαι τινὲς καὶ συκοφανταί γεγόνασιν

«e ho lamentato la sorte, pur non avendo niente altro da rimproverarle eccetto alcune disavventure e calunnie dovute alla filosofia a cui ho scelto di dedicarmi».

La rivalità diffamatoria alla quale accenna Isocrate nel *Panatenaico* testimonia ancora una volta lo slittamento semantico al quale è sottoposta la *συκοφαντία*, nel senso che ora, al termine del IV secolo, si ha la chiara sensazione che il valore metaforico di questa gamma lessicale, al di là dell'ambito processuale, si sia consolidato nel senso di una tendenza alla calunnia tra rivali nell'ambito educativo. Nello specifico di Isocrate, il dolore che emerge dal *Panatenaico* per via delle *sykophantai* che ha subito la sua *φιλοσοφία* sembra evocare un clima di invidie e di animosità scolastiche. Del resto, non è immotivato pensare che la stessa polemica tra Eschine e Demostene³⁶ sia costruita su meccanismi comici nei quali l'accusa di essere un sicofante equivale a tacciare il rivale non solo di ingiustizia politica, ma anche, e forse soprattutto, di una spregiudicata condotta etica, di un'immorale inclinazione al male collettivo, di un'indole malvagia e impudica. In ultima analisi un sicofante, a partire dal IV secolo, è da subito associato a un contesto asociale, lontano da un «comune standard di purezza».³⁷

Sul piano etico dunque non è difficile legare la *sykophantia* alla *poneria*, secondo una tendenza che affiora già nella commedia. Non sfugge, ad esempio, a una possibile origine

36. A riguardo cfr. MacDowell 2009.

37. Cfr. Burkert 2002, 179 s. Questo valore di sicofante come figura abietta e malvagia soppianderà a poco a poco il significato tecnico-giuridico del termine, sino a coincidere con un carattere malvagio e generalmente portato all'inganno. Non a caso in Menandro il sicofante è definito un lupo per i suoi vicini e per i suoi concittadini (fr. 34 P.). In una favola esopica (135), per quanto sia difficile una cronologia relativa, un leone si lamenta con Prometeo per uno strano timore nei confronti del gallo: il suo *katamemphesthai* viene interpretato dal Titano come un immotivato *sykophantein*.

comica un frammento dai *Philippika* di Teopompo citato da *Suda* (1423 δ A. = *FGrHist* 115 F 110) che va in questa direzione:

Δούλων πόλις [παροιμία] ἐν Λιβύῃ· Ἐφορος <ε>. καὶ ἑτέρα ἱεροδούλων ... ἔστι δὲ καὶ ἐν Κρήτῃ Δουλόπολις, ὡς Σωσικράτης ἐν τῇ <α> τῶν Κρητικῶν. ἔστι δὲ τις καὶ ἐπὶ Θράκῃ Πονηρόπολις, ἣν Φίλιππὸν φασὶ συνοικίσαι, τοὺς ἐπὶ πονηρίαι διαβαλλομένους αὐτόθι συναγαγόντα, συκοφάντας, ψευδομάρτυρας καὶ τοὺς συνηγόρους καὶ τοὺς ἄλλους πονηροὺς ὡς δισχιλίους, ὡς Θεόπομπος ἐν <ιγ> τῶν Φιλιππικῶν φησιν,

«*la città degli Schiavi* (proverbio): si trova in Libia. Eforo lo dice nel V libro. Ne esiste un'altra, quella degli schiavi sacri [...] C'è anche una *Doulopolis* a Creta, come afferma Sosicrate nel I libro dei *Kretika*. Esiste una *Poneropolis* anche in Tracia, che si dice sia nata per sinecismo per volere di Filippo che qui condusse, come racconta Filippo nell'XI dei *Philippika*, gli uomini incolpati per malvagità, sicofanti, spergiuri, e gli avvocati e gli altri malvagi a migliaia».

Nel ricordare in un proverbio la città degli schiavi, *Suda* colloca questo luogo in Libia, appellandosi all'autorità di Eforo assieme a una *Doulopolis* localizzata a Creta da Sosicrate. A rafforzare la presenza di città di emarginati e reietti, *Suda* rammenta anche una *Poneropolis* tracia, nata per sinecismo secondo il volere di Filippo. Un sinecismo di natura del tutto particolare, visto che, come narra Teopompo, non si sarebbe verificata un'unione di più centri abitati per formare una città più grande, ma un'unione di figure negative, un insieme di *poneroi* per l'appunto, che il re avrebbe riunito in un'unica sede, in quanto accusati di malvagità. Tra gli abitanti di *Poneropolis* Teopompo annovera in un catalogo particolareggiato i professionisti della delazione: oltre ai sicofanti, i falsi testimoni e gli accusatori. Non è inverosimile scorgere per la *Poneropolis* di Teopompo un contatto con la *Kallipolis* della *Repubblica* o con i riferimenti a società idealizzate, spesso sul modello dell'età dell'oro, che traspaiono nella commedia, come ad esempio nell'*Età dell'oro* di Eupoli (fr. 316 K.-A.). Nel contempo non è forse inopportuno intravedere anche un rovesciamento del modello della città ideale e forse utopistica nella descrizione della *Poneropolis* di Teopompo, secondo un'istanza ben radicata nella produzione dello storico.³⁸

38. Cfr. Winiarczyk 2011, 24 s.

Sembra possibile scorgere nel sicofante anche un particolare tipo di accusatore fraudolento in materie letterarie, erudite e filosofiche sul modello di Isocrate. Ad esempio Artemidoro accusa Timeo di Tauromenio di essere βάσκανος e συκοφάντης in merito alla comprensione di alcuni *psephismata* relativi a un tempio di Artemide perché non avrebbe compreso le testimonianze secondo Strabone (XIV 1, 22): per questo motivo Timeo avrebbe meritato il cambiamento del nome in Epitimeo, cioè Disonorevole, una storpiatura ridicola che certo sembra avere alla base una chiara matrice comica. Nella stessa prospettiva, notevole importanza assume la definizione che Eraclito Allegorista offre di Platone in merito ai suoi guidizi su Omero (4,1):

Ἐρρίφθω δὲ Πλάτων ὁ κόλαξ καὶ Ὀμήρου συκοφάντης, ἔνδοξον ἀπὸ τῆς ἰδίας πολιτείας τὸν φ
υγὰδα προπέμπων λευκοῖς ἐρίοις ἀνεστεμμένον καὶ πολυτελεῖ μύρω τὴν κεφαλὴν διάβροχον

«al diavolo dunque Platone, adulatore e calunniatore di Omero, che accompagna l'esule fuori dalla sua Repubblica con tutti gli onori, coronato di candide bende e con il capo unto di lussuosi profumi».

Dopo la rivelazione di un processo la cui fama giunge al cielo intentato contro il divino Omero, Eraclito passa in rassegna i principali fautori dell'accusa. Tra questi, Platone, che viene mandato alla malora dal momento che, nella *Repubblica*, propone il bando dei poeti dalla città ideale e soprattutto di Omero coronato di candide bende in segno di onore. Eraclito considera la *συκοφαντία* di Platone verso Omero come una calunnia denigratoria, immotivata e malvagia, soprattutto perché Platone, come anche Epicuro, altro denigratore di Omero, ha in realtà saccheggiato il divino poeta, come risulta evidente dalla lettura dei suoi dialoghi (4, 4). Ma soprattutto in questa accusa non è da sottovalutare che Eraclito ricorre anche a un altro termine significativo in commedia per delineare un carattere negativo e scorretto: Platone oltre a essere un sicofante assume anche i tratti dell'adulatore, il *kolax*, un uomo che prima blandisce e poi non esita a ingannare.³⁹

[D.D.S.]

39. Cfr. Pontani 2005, 182-184.

Il Sicofante nella traduzione e nella messa in scena

Maschera che ha perso, dopo la commedia greca, efficacia e *vis polemica*, rappresentante di un mestiere senza un referente contemporaneo univocamente identificabile, il Sicofante incarna le difficoltà che deve affrontare chi voglia colmare la distanza cronologica e culturale e rendere fruibile la commedia sulla scena di oggi. Aristofane gioca con un linguaggio e un sistema di riferimenti culturali condiviso «dall'intera comunità cittadina»,⁴⁰ tanto nel lessico quanto nel sistema dei personaggi: un simile *humus* deve considerarsi assente per lo stratificato e poco uniforme pubblico contemporaneo.

In mancanza di un corrispettivo in grado di rendere la lettera del testo comico e, allo stesso tempo, di trovare un riferimento culturale immediato, i traduttori si orientano per lo più verso una resa letterale del termine: Cantarella (1972), Paduano (1979), Marzullo (1982), Mastromarco (1983) traducono semplicemente «Sicofante». La medesima scelta compie van Daele (1923-1930) in tutte le commedie in cui «le Sycophante» appare come vero e proprio personaggio (*Les Acharniens*; *Les Oiseaux*; *Ploutos*). Nelle traduzioni inglesi si registra, invece, un'oscillazione tra «Sycophant»⁴¹ e «Informer», termine che offre un più immediato riferimento all'attività di delazione del Sicofante.⁴² Tra le scelte traduttive più coraggiose va annoverata quella di Diego Lanza (2012), che trasforma il personaggio in una vera e propria «Spia» (rinunciando così, tuttavia, al continuo gioco linguistico tra il nome *συκοφάντης* e la radice *-φάν*).

Come si trasforma il Sicofante nei copioni? Il personaggio scompare del tutto negli *Uccelli* di Roberta Torre (2012)⁴³ e nella fortunata edizione del Teatro della Tosse (2000): nella farsesca critica alla polis contemporanea, la diffusa tendenza alla delazione non trova posto. Nel *Pluto* di Ricci-Forte, invece, il Sicofante si dichiara «sovrintendente alle faccende pubbliche e private de tutti, con una vocazione da spione»; mentre gli appellativi rivolti dagli altri personaggi sono volti a sottolineare l'evidente indigenza del «beccamorto» che

40. Cfr. Capra 2010, 10.

41. Cfr. Rogers 1906 in *Birds*.

42. Così Sommerstein 1987; 2001 in *Birds e Wealth* e Rogers 1910 in *Acharnians*.

43. Roberta Torre (Inda 2012) taglia con il Sicofante anche l'intera seconda schiera dei disturbatori.

“crepa dalla fame ... de sòrdi”. La regia di Popolizio sottolinea ulteriormente la scelta dei drammaturghi: il delatore è abbigliato come un mendicante, a rimarcare il bisogno di risorse e la conseguente condotta senza scrupoli. Anche in altri casi si riscontra una tendenza a rappresentare non tanto il mestiere e il ruolo sociale del personaggio, ma le sue caratteristiche etiche: a emergere, cioè, è lo statuto “moralmente ambiguo” del Sicofante⁴⁴, che si trasforma non di rado in un piccolo criminale che vive di espedienti. Negli *Uccelli* di Federico Tiezzi (Firenze, 2005), vediamo per esempio in azione un presunto *businessman* dai vestiti scuri, che però non esita a sfilare il portafoglio al cieco poeta Cinesia.

Si tratta di soluzioni nel complesso scolorite, che non riescono a restituire il ruolo centrale del Sicofante nei tribunali popolari, il vivace dibattito sugli abusi legali nell’Atene coeva, i cui riflessi si colgono con chiarezza sulla scena comica.⁴⁵

Di fronte alla difficoltà di trovare un perfetto equivalente del ‘disturbatore’, che renda possibile anche la declinazione dei funambolici giochi verbali presenti nei dialoghi, i registi e i drammaturghi abbandonano il testo e proseguono per strade personali. Marco Martinelli, nella sua messinscena degli *Uccelli*,⁴⁶ ha sostituito per esempio i personaggi aristofanei con analoghe figure contemporanee: a mettere a rischio la quiete della neo-fondata città sono una coppia di assillanti sondaggiste, un architetto ossessionato dal rispetto dei permessi di edificabilità, un consulente politico. Altrove, si è scelto di alludere apertamente ai più recenti fatti di attualità: nel 2012, a poca distanza dal “caso Nicole Minetti”, Roberta Torre fece entrare in scena una discinta consigliera regionale.

[M.G.]

44. Zanetto 1987, 321.

45. Cfr. Christ, 1998.

46. Si tratta di *Uccelli: Laboratorio ribelle*, regia di M. Martinelli, Teatro delle Albe (Ravenna, Teatro Rasi 2005), che riprende una precedente versione curata dallo stesso Martinelli al Teatro Kismet nel 1994. Sull’esperienza di riscrittura ‘collettiva’ del teatro di Aristofane, svolta insieme agli adolescenti dei laboratori della “non-scuola” in diverse occasioni, si veda anche il recente volume *Aristofane a Scampia*, Milano 2016, firmato dallo stesso regista.

Bibliografia

- Burkert, W. (2002) *La religione greca di epoca arcaica e classica*, Milano: Jaca Book.
- Cantarella, R. [ed.] (1972) *Aristofane. Commedie*, Torino: Einaudi.
- Capra, A. [ed.] (2010) *Aristofane. Donne al Parlamento*, Roma: Carocci.
- Carey, C. (2000) *Comic Law*, *Annali dell'Università di Ferrara* 1, 65-86.
- Carrière, J.-C. (1979) *Le carnaval et la politique. Une introduction à la comédie grecque*, Paris: Les Belles Lettres.
- Christ, M.R. (1998) *The Litigious Athenian*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Corradi, M. (2012) *Protagora tra filologia e filosofia: le testimonianze di Aristotele*, Pisa: Serra.
- De Sanctis D. (2016), *Le scene di incontro nel dialogo di Platone*, in M. Tulli [ed.], *Testo e Forme del testo. Ricerche di Filologia filosofica* (Ricerche di Filologia classica VII) Pisa: Giardini, 49-88.
- Douglas Olson, D. [ed.] (2002) *Aristophanes. Acharnians*, Oxford: Oxford University Press.
- Grava, S. (1999) *I mercanti in scena: scene episodiche negli Acarnesi di Aristofane*, *Patavium* 7(13), 17-46.
- Harvey, D. (1990) *The Sykophant and Sykophancy: Vexatious Redefinition?*, in

P. Cartledge, P. Millett & S. Todd [edd.], *Nomos: Essays in Athenian Law, Politics and Society*, Cambridge: Cambridge University Press, 103-121.

Jacoby, F. [ed.] (1954) *Die Fragmente der griechischen Historiker (FGrHist)*, IIIb (Supplement) t. I (Text) & t. II (Notes, Addenda, Corrigenda, Index), Leiden: Brill.

Labarbe, J. (1996) *Physiologie du sycophante*, BAB 6(7), 143-171.

Lanza, D. [ed.] (2012) *Aristofane. Acarnesi*, Roma: Carocci.

MacDowell, D.M. (2009) *Demosthenes the Orator*, Oxford-New York: Oxford University Press.

Manfredini, M. [trad.] & Piccirilli, L. [ed.] (1977) *Plutarco. La vita di Solone*, Milano: Fondazione Lorenzo Valla.

Martinelli, M. (2016) *Aristofane a Scampia*, Milano: Ponte alle Grazie.

Marzullo, B. [ed.] (1982) *Aristofane. Commedie*, Roma-Bari: Laterza.

Mastromarco, G. [ed.] (1983) *Commedie di Aristofane*, I, Torino: UTET.

Medda, E. (2006) *Aristofane e il monologo*, in P. Mureddu & G.F. Nieddu [edd.], *Comicità e riso fra Aristofane e Menandro*, Amsterdam: A.M. Hakkert, 90-112.

Osborne, R. (1990) *Vexatious Litigation in Classical Athens: Sykophancy and the Sykophant*, in P. Cartledge, P. Millett & S. Todd [edd.], *Nomos: Essays in Athenian Law, Politics and Society*, Cambridge: Cambridge University Press, 83-102.

Paduano, G. [ed.] (1979) *Aristofane. Acarnesi, Nuvole, Vespe, Uccelli*, Milano: BUR.

- Pellegrino, M. (2010) *La maschera comica del Sicofante*, Lecce: Pensa MultiMedia.
- Pontani, F. (2005) *Eraclito. Questioni omeriche. Sulle allegorie di Omero in merito agli dèi*, Pisa: ETS.
- Rau, P. (1967) *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München: C.H. Beck.
- Rogers, B.B. [ed.] (1906) *The Birds of Aristophanes*, London: G. Bell and Sons.
- Id. [ed.] (1910) *The Acharnians of Aristophanes*, London: G. Bell and Sons.
- Sommerstein, A.H. [ed.] (1987) *Aristophanes. Birds*, Oxford: Aris & Phillips.
- Id. [ed.] (2001) *Aristophanes. Wealth*, Warminster: Aris & Phillips.
- Telò, M. [ed.] (2007) *Eupolidis Demi*, Firenze: Le Monnier.
- Torchio, M.C. [ed.] (2001) *Aristofane. Pluto*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Id. (2007) *Il sicofante e il sacerdote: politica e religione nel Pluto di Aristofane*, in S. Conti [ed.], *Tra religione e politica nel mondo classico*, Ancona: Affinità Elettive Edizioni, 159-175.
- Totaro, P. (2000) *Le seconde parabasi di Aristofane*, Stuttgart-Weimar: Metzler Verlag.
- Van Daele, H. [trad.] & Coulon, V. [ed.] (1923-1930) *Aristophane*, Paris: Les Belles Lettres.
- Webster, T.B.L. (1970) *Greek Theatre Production*, London: Methuen.

Winiarczyk, M. (2011) *Die hellenistischen Utopien. Beiträge zur Altertumskunde*, Berlin-New York: De Gruyter.

Zanetto, G. [ed.] (1987) *Aristofane. Uccelli*, Milano: Fondazione Lorenzo Valla.

Teatrografia

Conte, T. (2000) *Uccelli*, traduzione di G. Ieranò, Genova: Diga Foranea del Porto.

Martinelli, M. (2005) *Uccelli: Laboratorio ribelle*, (basato su Id. (1994), *Uccelli*, Bari: Teatro Kismet) Ravenna: Teatro Rasi.

Popolizio, M. (2008) *Pluto*, riscrittura di G. Forte & S. Ricci, Roma: Teatro Tor Bella Monaca.

Tiezzi, F. (2005) *Uccelli*, traduzione di D. Del Corno, Firenze: Teatro Goldoni.

Torre R. (2012) *Uccelli*, traduzione di A. Grilli, Siracusa: Inda.

**Penia da Aristofane alla scena contemporanea.
La forza drammatica di un personaggio anti-comico**

di Stefano Caciagli, Andrea Capra, Maddalena Giovannelli, Mario Regali

Fugace comparsa nei versi di Alceo e Teognide e, più tardi, in un episodio erodoteo, la personificazione di Povertà diviene personaggio a tutto tondo solo nel *Pluto* di Aristofane. Polo antitetico a quello intorno a cui muove il nucleo ideale della commedia – la diffusione egualitaria delle ricchezze – Penia risulta però particolarmente efficace dal punto di vista drammatico, ed è descritta con inedita dovizia di dettagli: livida, gialla e paurosa, come lo stato che rappresenta, ma straordinariamente eloquente, Povertà riuscirà a mettere in dubbio l'intrinseca bontà del progetto comico persino di fronte a coloro che ne sono stati i principali fautori. A interessare gli eruditi antichi e gli studiosi di oggi è in particolare il paragone, proposto dal personaggio Blespidemo, tra Penia e "un'Erinni da tragedia" (v.423): Aristofane mette dunque in atto – come indicano già gli scolii – una parodia delle *Eumenidi* di Eschilo? Non è certo privo di rilevanza il gioco di rispecchiamento tra i due generi: Povertà ha uno sguardo "tragico e folle" (v. 424) e parla in uno stile elevato e ricco di citazioni (di cui già Tzetzes rintraccia la matrice euripidea). Ma più che a una puntuale lettura paratragica, si deve pensare – così suggerisce, per esempio, Sommerstein – alla riproposizione in chiave comica di un fortunato *cliché* tragico, che ha il suo archetipo nella antica tragedia eschilea (458 a. C.) ma che doveva essere ben noto, per successive riprese, anche agli spettatori del *Pluto* (388 a.C.). Penia rappresenta dunque un personaggio mostruoso, tragico, serio, e del tutto incompatibile con il mondo della commedia: per questo motivo sarà bruscamente scacciata dal protagonista.

Una ulteriore riprova della forza drammatica di Penia è la sua fortuna negli allestimenti contemporanei: contrariamente a quello che accade ad altri disturbatori, eliminati o fortemente rivisti nelle diverse riletture registiche, Povertà non manca mai in scena e diviene non di rado un personaggio chiave (così nell'allestimento di Massimo Popolizio), specialmente nelle messinscene poco orientate al disimpegno, che marciano zone d'ombra e inquietudini del testo aristofaneo. Al di fuori della commedia, la personificazione di Povertà farà la sua comparsa in Teocrito, Plutarco, Luciano e Alcifrone; ma il caso più interessante è senza dubbio rappresentato dal *Simposio* di Platone, opera che viene composta, probabilmente, pochi anni dopo la rappresentazione del *Pluto*. Penia si accompagna qui non a Pluto ma a Poros; e la raffinatezza

del filosofo nel coniugare l'astratto della personificazione e il concreto del personaggio non può che far pensare al modello aristofaneo e alla commedia antica.

La Povertà nella commedia

Secondo la classificazione proposta da Paxson¹, che recupera ed arricchisce le categorie interpretative fissate da Whitman², nel *Pluto* di Aristofane il personaggio di Penia, protagonista di una scena agonale (vv. 415-625), offre un esempio di "personification", ossia di trasformazione di un'entità non umana («non-human quantity») in un essere umano dotato di pensiero, linguaggio, volto e voce. A partire dalle riflessioni teoriche di Aristotele (*Rhet.* 1411b 25-35), poi sviluppate da Demetrio (461, 63), prima della più complessa tassonomia di Quintiliano, l'erudizione antica interpreta la personificazione come mezzo per aumentare la forza persuasiva del *logos*: i primi esempi di personificazione dei quali già la riflessione antica dimostra di avere coscienza sono per questo definiti da Paxson "apostrophic". Esempio emblematico della funzione che il tropo della personificazione ha per Demetrio (*cit.*) è non a caso la prosopopea degli antenati o della patria che ammonisce i cittadini, come accade nel *Menesseno* di Platone³. La personificazione di Penia nel *Pluto* sembra però anticipare la funzione esortativa della prosopopea dei padri nel *Menesseno*, confermando così il carattere d'apostrofe del tropo⁴. Pur fallendo nel suo intento, Penia infatti esorta Cremilo ad abbandonare il suo progetto utopico sviluppando una serrata argomentazione. La funzione drammatica che la maschera di Penia svolge nell'agone del *Pluto* rende la scena di Aristofane il primo caso di prosopopea nei termini che in seguito saranno tracciati dalla riflessione teorica dell'erudizione antica. Quando il personaggio di Penia appare nella produzione letteraria greca che precede Aristofane, come vedremo, sono invece ancora assenti i tratti formali

1. Paxson 1994.

2. Whitman 1987.

3. Cucinotta 2014, 192-202.

4. Appare sicuro per il *Menesseno* il *terminus post quem* del 386 a.C.. Cfr. Tsitsiridis 1998, 349-355.

che designano la personificazione: Povertà è un'entità astratta alla quale è attribuito il nome proprio ma non il *logos* persuasivo.

Prima del *Pluto*, la maschera di Povertà compare in due luoghi della silloge di Teognide (vv. 351-354, 649-652), in un frammento di Alceo (fr. 364 V.) e in Erodoto (VIII 111). In Teognide, Πενία è accusata di δειλία e, come un'amante indesiderata, è invitata ad abbandonare la casa nella quale rende la vita sciagurata e costringe i virtuosi a divenire turpi. In Alceo, Πενία è un male intollerabile e implacabile che, con la sorella Ἀμηχανία (*Amechania*), riesce a dominare anche un grande popolo. Nell'VIII libro delle *Storie* di Erodoto, tra gli episodi successivi alla battaglia di Salamina, è narrato l'assedio ateniese dell'isola di Andros: Temistocle richiede denaro agli Andri sostenendo di essere giunto con due grandi dee, Persuasione e Necessità, ma gli isolani rifiutano adducendo che ad Andros regnano due dee inutili, ἄχρηστοι, che non abbandonano mai l'isola: Πενίη e Ἀμηχανίη (111). Sino al *Pluto*, quindi, la maschera di Penia è presente nella produzione letteraria greca solo in modo episodico, senza alcuna ricchezza di dettagli e in assenza dei tratti formali che contraddistinguono il tropo della personificazione⁵.

Nel *Pluto*, Πενία entra in scena dopo che Cremilo ha esposto a Blepsidemo il piano di far tornare la vista a Pluto: al suo ingresso, Penia si presenta come una donna dal volto pallido⁶, urlante come una popolana, che provoca il terrore e la fuga di Blepsidemo e Cremilo (v. 417: ποῖ ποῖ τί φεύγετον; οὐ μενείτον, «dove fuggite? Restate qui»). In prima battuta, Povertà non è riconosciuta da Cremilo e Blepsidemo, che la credono un'ostessa o una venditrice di farina a causa delle sue urla e del suo aspetto. Il mancato riconoscimento induce a credere che la personificazione di Πενία sulla scena rappresenti un'innovazione di Aristofane: né in Teognide, né in Alceo, infatti, sono presenti accenni alle caratteristiche fisiche di Πενία. Nonostante in un frammento dell'*Archelao* di Euripide sia attestata la natura divina di Penia (fr. 248 K.), mancano infatti nella produzione letteraria, artistica ed erudita le tracce di una qualsiasi forma di culto⁷. Di conseguenza, è possibile che anche il pubblico, come i

5. Cfr. Newiger 1957, 163. Secondo MacDowell 1995, 332-333, prima di Aristofane Penia «had already been personified [...] but not strongly characterized».

6. In linea con al tecnica di astrazione che nell'*archaia* è esemplificata in abbondanza è il carattere femminile di Penia, cfr. Imperio 2012, 29.

7. Cfr. Sommerstein 2001, 169.

personaggi sulla scena, non riconoscesse in modo immediato la personificazione di Povertà. Una novità con la quale Aristofane gioca, ritardando la rivelazione dell'identità del nuovo personaggio comparso in scena al fine di accrescere l'aspettativa del pubblico⁸.

Al suo ingresso in scena (vv. 415-421), Penia parla con uno stile elevato ma misto, che unisce caratteristiche tragiche (e.g. l'invocazione con il participio, cfr. Eur. *Med.* 1121), comiche (il diminutivo ἀνθρωπάριον e κακοδαίμων con il significato di «disgraziato») e ricercate figure etimologiche che appartengono al patrimonio dell'oratoria (v. 419: τόλμημα γὰρ πολυᾶτον οὐκ ἀνασχετόν, «voi due azzardate un'audacia intollerabile»). Cremilo e Blepsidemo, terrorizzati, non riconoscono Penia e offrono nel dialogo fra loro elementi per comprendere i tratti fisici con i quali la personificazione di Povertà entrava in scena (vv. 422-424). Penia è pallida (ὥχρά), per Blepsidemo è forse un'Erinni (v. 423), ha infatti uno sguardo folle e tragico (v. 424: βλέπει γέ τοι μανικόν τι καὶ τραγωδικόν, «lo sguardo tragico e folle ce l'ha»): non a caso l'erudizione antica scorgeva qui Aristofane costruirebbe qui una parodia delle *Eumenidi* di Eschilo (sch. 423a). Pur rifiutando l'ipotesi erudita di un puntuale intento paratragico⁹, la critica moderna riconosce alcune corrispondenze con la caratterizzazione delle Erinni che Eschilo costruisce nelle *Eumenidi*: il pallore (v. 416), il terrore che provoca la fuga (vv. 417, 438-444), la μανία (vv. 67, 500), la mostruosità dell'aspetto che confonde sia la Pizia (vv. 48-59) sia Atena (vv. 406-414), che non riconoscono l'identità delle Erinni¹⁰. Secondo Sommerstein, pur senza un riferimento diretto alle *Eumenidi*, rappresentate settant'anni prima, la maschera di Penia nel *Pluto* richiama altre tragedie, forse coeve, nelle quali le maschere delle Erinni erano ormai divenute un fortunato cliché tragico¹¹. Di particolare interesse è l'ipotesi secondo la quale Penia rappresenterebbe il mondo della tragedia, al quale si opporrebbero il *homolochos* Blepsidemo¹² e, in particolare, Cremilo quali rappresentanti della commedia¹³. In questa direzione conduce in particolare un passo dell'agone, nel quale Penia protesta contro l'evidente resistenza di Cremilo all'argomentazione razionale

8. Cfr. Torchio 2001, 160.

9. Con l'eccezione di Cantarella 1965.

10. Cfr. Sfyroeras 1995, 242-243.

11. Sommerstein 2001, 168.

12. Vd. voce "Buffone" in www.lessicodelcomico.unimi.it.

13. Cfr. Sfyroeras 1995, 243-245.

(σπουδάζειν) in favore del gioco comico (v. 557): σκώπτειν πειρᾷ καὶ κωμῳδεῖν τοῦ σπουδάζειν ἀμελήσας, «tu mi prendi in giro, non vuoi discutere seriamente». Il verbo κωμῳδεῖν designa quindi, insieme a σκώπτειν, l'attitudine di Cremilo, padre del progetto utopico che di norma distingue il *plot* comico, in opposizione polare con lo σπουδάζειν di Penia, nel quale la critica [cfr. fra gli altri Olson (1990, 233-236)] scorge il segno della πρᾶξις σπουδαῖα che, secondo la definizione di Aristotele, distingue la μίμησις tragica (*Po.* 1449b24). Non a caso, la comparsa di Penia sulla scena del *Pluto*, che appare a prima vista ingiustificata nel *plot*¹⁴, rappresenta l'ultimo ostacolo che si frappone fra Cremilo e la realizzazione del suo piano utopico, che, nella sezione che segue l'agone, è ormai in atto e inizia a produrre evidenti conseguenze¹⁵.

Il pallore del volto di Penia è stato interpretato di frequente come un richiamo al mondo dei filosofi e al loro disprezzo per i beni materiali, sulla base dell'analogo pallore attribuito ai discepoli di Socrate nelle *Nuvole* (vv. 103, 1017, 1112)¹⁶. Il tratto fisico del pallore annuncerebbe inoltre l'argomentazione di stampo sofistico che Penia produrrà nell'agone, di frequente accostata al ruolo che il Discorso Peggioré svolge nell'agone delle *Nuvole*¹⁷. Appare però plausibile che con il pallore del volto Aristofane intendesse segnalare piuttosto un'origine ctonia di Penia, che ne rafforzasse l'aspetto mostruoso¹⁸. Anche per i discepoli di Socrate nelle *Nuvole*, infatti, il pallore del volto manifesta la loro estraneità al mondo dei vivi, li accomuna ai cadaveri privi di sangue e agli spiriti dei morti. Non a caso, Cherefonte, allievo di Socrate, è definito pallido nelle *Vespe* (v. 1413), un «mezzo cadavere» nelle *Nuvole* (v. 504), uno spirito svolazzante dell'Ade negli *Uccelli* (vv. 1562-1564). Allo stesso modo, il pallore della Vecchia nelle *Ecclesiazuse* (v. 1073) è riferito in modo esplicito alla sua prossimità alla morte¹⁹. In relazione al costume indossato da Penia, sulla base della battuta attribuita a Cremilo secondo la quale Povertà costringe gli uomini a indossare stracci al posto del

14. Opinione di Gelzer 1960, 35.

15. Sullo stretto legame tra personificazione, in senso lato, e *plot* della commedia, che tramite metafore e "visualizzazioni di astratti" tende a rappresentare nell'azione drammatica il reale contrasto politico e sociale che influenza la vita della *polis*, cfr. Zimmermann 2012, 15-18.

16. Fra gli altri, da Heberlein 1980, 166 n. 172, 170-174.

17. Cfr. Newiger 1957, 155-160.

18. Cfr. Sommerstein 2001, 167.

19. Cfr. Caciagli, De Sanctis, Giovannelli, Regali, s.v. *Vecchia* in *Lessico del comico*, consultabile online <<http://www.lessicodelcomico.unimi.it/vecchia/>>.

mantello (v. 540), Groton ritiene che Penia fosse rivestita di stracci²⁰. Nella prima parte della commedia, sino all'*incubatio* che restituisce la vista a Pluto, non a casi tutti i personaggi sembrano vestire abiti che mostrano lo stato di indigenza, con chiare connotazioni tragiche, per poi tornare ad indossare i mantelli quando il progetto utopico si realizza nella seconda parte della commedia. Il contrasto tra gli elementi tragici rappresentati da Penia e il progetto utopico dell'eroe comico si realizza nella scena agonale con l'attacco di Povertà all'esuberante corpo comico favorito da Ricchezza, in favore invece della magrezza prodotta dalla sua influenza sui cittadini²¹.

La caratterizzazione di Penia appare quindi orientata in modo coerente verso costruzione di una figura mostruosa, che desta orrore, da espellere dal mondo della commedia, contro la quale l'eroe comico, nell'agone che segue, dovrà mostrare il proprio valore²². Ogni aspetto che associa in apparenza Penia a figure umane come la povera vecchia, per il vestito di stracci, o il filosofo, per il pallore, si rivela in realtà funzionale a una caratterizzazione soprannaturale di Penia, utile a orientare il pubblico verso un'immediata ostilità nei suoi confronti, che si risolverà nel sostegno all'eroe comico il quale, pur sconfitto sul piano dei λόγοι, trionfa nell'agone espellendo Penia dal mondo della commedia. Una caratterizzazione che, non a caso, ricorda l'analoga funzione svolta nelle parabasi delle *Vespe* (vv. 1029-1037) e della *Pace* (vv. 751-760) dal paragone tra i nemici del poeta, in particolare Cleone, e i mostri sconfitti da Eracle²³. A questo scopo sembra rispondere il processo di personificazione, che di norma, a partire dalla produzione di Esiodo in ambito greco, rappresenta una costante antropologica: come mette in luce con chiarezza Zimmermann, "astratti come sonno, morte, amore vengono elevati al rango di potenze divine o demoniache e con ciò resi visibili e comprensibili"²⁴. A questo proposito, l'interpretazione della maschera di Penia come entità negativa dal potere soprannaturale, che perciò deve essere espulsa dal mondo comico, è un utile punto di partenza per l'interpretazione del peculiare agone tra Penia e Cremilo, uno scontro dal quale Penia sembra uscire vincente sul piano dell'argomentazione ma è comun-

20. Groton 1990, 19.

21. Cfr. Compton Engle 2015, 82-87.

22. Cfr. Reckford 1987, 361.

23. Cerbero, Tifone, Efialte; cfr. Mastromarco 1987 e Imperio 2004, 281 s..

24. Zimmermann 2012, 15.

que espulsa dalla scena e per questo sconfitta dall'eroe comico²⁵. L'agone con Penia è infatti al centro del ricco dibattito in merito all'ultima produzione di Aristofane, in particolare al carattere ironico delle utopie economiche delle *Ecclesiazuse* e del *Pluto*²⁶. In particolare, si è ritenuto che lo iato tra la forza degli argomenti addotti da Penia nell'agone e lo sviluppo dell'azione drammatica, che ignora tale forza, non possa essere tollerato dal pubblico: gli spettatori avrebbero dovuto quindi, secondo le intenzioni di Aristofane, scorgere il sorriso ironico dell'autore che in realtà non approva l'utopia economica che anima la scena del *Pluto*²⁷. Altri, che non sposano l'interpretazione ironica, ritengono però che Aristofane esprima nel *Pluto* una posizione conservatrice che relega il progetto rivoluzionario allo spazio disimpegnato della commedia quale momento di rovesciamento solo provvisorio dei rapporti di potere economico²⁸.

L'aspetto mostruoso rende la maschera di Penia di per sé negativa, a prescindere dalla forza della sua argomentazione. La forza degli argomenti prodotti da Penia non sembra avere la funzione di persuadere il pubblico ma solo di aggravare il carattere di minaccia della maschera mostruosa verso la quale Aristofane intende sollevare l'avversione degli spettatori: nel mondo utopico e carnascialesco della commedia Penia deve essere estromessa in modo forzoso proprio perché fornita di argomenti forti in suo favore. Non a caso, come mette in luce Sommerstein²⁹, le armi che Cremilo oppone a Penia sono l'offesa, il sarcasmo e il carico emotivo della naturale avversione per la povertà intesa come disgrazia che colpisce l'individuo. Il mondo della commedia espelle in modo naturale, senza bisogno di giustificarsi tramite argomenti razionali, una maschera che presenta tratti chiaramente legati al mondo della tragedia o che rispecchiano aspetti di una realtà da rifiutare.

[M. R.]

25. Sommerstein 1984, 318-319, sottolinea come Penia risulti vincente nel dibattito pur mostrando alcune falle nel suo argomentare che però non sono colte da Cremilo.

26. Per un'utile panorama delle posizioni della critica in merito cfr. McGlew 1997.

27. Esprimono questa posizione Flashar 1967 e Bowie 1993.

28. In particolare Konstan-Dillon 1981 e Olson 1990.

29. Sommerstein 1984, 319.

La Povertà nell'erudizione

La personificazione della Povertà non sembra aver prodotto un lavoro esegetico di rilievo nell'erudizione antica. In sostanza, si reperiscono solo delle notazioni atte a spiegare alcune espressioni dell'agone fra Cremilo e Povertà nel *Pluto* (vv. 415-618) di Aristofane. Se lo scolio *vetus* 415 spiega l'espressione incipitaria di Povertà «dove fuggite, omuncoli sciagurati, che osate un'azione empia, illegale, temeraria? Restate qui», dicendo semplicemente che ella si avvicina a Cremilo e Blepsidemo per disputare con loro, lo scolio *vetus* 422a β chiarisce che Povertà è ὥχρα, «pallida, giallastra», perché ha il colore dei poveri (πένητες), che sono tali perché non sono in grado di mangiare a sufficienza. Tzetzes, *ad locum*, riprendendo l'argomentazione di questo scolio, fa notare come Aristofane adatti il colore di Povertà a quello dei poveri e degli indigenti.

Se era Cremilo ad aver detto «pallida» Povertà, Blepsidemo la paragona addirittura a «un'Erinni da tragedia» (v. 423). Del resto, Penia sembra usare una dizione tragica, quando al v. 601 ella cita il *Telefo* di Euripide (fr. 713 K.), dicendo ὦ πόλις Ἀργους («oh città di Argo»), come nota Tzetzes *ad locum* (si tenga presente che *Telefo* sembra comparisse in scena come uno straccione, cfr. Ar. *Ach.* 430 s.: era dunque una buona pietra di paragone per Povertà). Tornando all'«Erinni da tragedia», lo scolio *vetus* 423a spiega come il gioco comico si fondi sul fatto che, in Eschilo, le Erinni entrano in scena δεινοπαθοῦσαι, ossia «lamentandosi»: il Coro delle Erinni, in effetti, esordisce nelle *Coefore* dicendo: ἰὸν ἰὸν πόπαξ· ἐπάθομεν, φίλαι. / ἦ πολλὰ δὴ παθοῦσα καὶ μάτην ἐγώ· / ἐπάθομεν πάθος δυσакές, ὦ πόποι / ἄφερτον κακόν (vv. 143-146 «– ahi, ahi! ohi, ohi! Patimmo, mie care / – molti e vani mali io patii; / – patimmo una disgrazia, ahimé, un male insopportabile» (trad. Caciagli). Lo scolio *vetus* 423a, poi, aggiunge, come confronto, la seguente citazione dall'*Oreste* di Euripide, γοργῶπες ἐνέρων ἰέρειαι, δειναὶ θεαί (v. 261: «tremende dee, sacerdotesse infernali dallo sguardo di Gorgoni», trad. Caciagli). Tzetzes, *ad locum*, fa notare come i poeti tragici fossero soliti introdurre in scena le Erinni con le λαμπάδες, ossia con le fiaccole: le apparizioni che destano orrore, del resto, si adatterebbero più alla tragedia che alla commedia (cfr. *Suda* τ 899 A. e *schol. vet.* 423b). In effetti, l'uso delle fiaccole produrrebbe – sempre secondo Tzetzes – terrore negli spettatori. L'erudito bizantino, poi, aggiunge che

proprio la mancanza di fiaccole sarà un fattore positivo per Cremilo e Blepsidemo: dato che questa Povertà-Erinni non è παντελής, «completa, perfetta», poiché è senza fiaccole e fuoco, ella non desta paura e sgomento, sicché i suoi due antagonisti potranno, al contrario, farla piangere (cfr. *Pl.* 425 οὐκοῦν κλαύσεται). D'altra parte, come nota lo scolio *vetus* 425daβ, la Povertà non è per natura spaventosa, ma ci inganna vanamente: per questo piangerà.

Una notazione di un certo interesse è presente negli scolii al v. 431: dato che nel verso precedente Povertà aveva lamentato che la si volesse cacciare da tutta la terra, Cremilo le assicura che un βάραθρον, un «burrone», per lei resterà sempre. Lo scolio *vetus* 431 spiega che βάραθρον è una tenebrosa apertura nel terreno in Attica simile a un pozzo, in cui si gettavano le persone malvage, i κακοῦργοι: in questa voragine si trovavano in alto e in basso degli uncini. L'*aition* di tale pratica sarebbe quanto accadde a Phryx, che sarebbe stato gettato nel βάραθρον da Demetra, irritata perché egli le avrebbe preannunciato il rapimento di Kore e il conseguente suo girovagare in cerca della figlia. Oltretutto, la dea avrebbe reso sterile il territorio, finché gli suoi abitanti, consultato l'oracolo, avrebbero ricoperto la voragine per ingraziarsela (cfr. *Suda* β 99 A.).

Se relativamente al v. 443 – in particolare all'espressione ζῶον ἐξωλέστερον riferita a Penia – la *Suda* (ε 1832 A.) afferma che la povertà è «una belva (θηρίον) funesta», per cui è meglio morire piuttosto che affrontarla, riguardo al v. 548, in cui la Povertà accusa Cremilo di aver trattenuto non la vita che elle offre ma quella dei πτωχοί («mendicanti»), la *Suda* (π 966 A.) sottolinea che la πενία non è sorella di πτωχεία: la prima, infatti, fa in modo che i poveri esercitino varie arti (*Suda* π 967 A.). Il concetto qui enunciato, soprattutto ai vv. 552-554 del *Pluto*, e nelle esegesi sopra riportate è consona con quanto presumibilmente prospetta Esiodo nelle *Opere e i giorni*, come ha messo in luce Van Wees (2009): la πενία è la condizione più di chi è costretto a lavorare per avere i beni materiali, non una condizione di indigenza assoluta; in sostanza, la πενία può condurre un πέννης a una vita che può includere alcune agiatezze. Si noti, in conclusione, che di questo passo si ricorda Tzetzes nelle *Chiliades* (XI 384,746-747), dove dice che «Aristofane ha scritto un encomio della povertà, dimostrando che la povertà è migliore della ricchezza».

[s. c.]

La Povertà nella ricezione

Dopo il *Pluto* di Aristofane, la personificazione di Penia, più o meno esplicita, ricompare sporadicamente nella letteratura greca, mentre non sembra ci siano testimonianze a carattere iconografico. Per alcune di queste apparizioni letterarie un'influenza della commedia non sembra probabile: Filostrato menziona un culto praticato a Gadeira in onore di Penia e Techne (*VA V* 4; cfr. Eust. *ad DP* 453, dove, con maggiori dettagli, la notizia è attribuita a Eliano); Plutarco racconta nella *Vita di Temistocle* (21,1) sostanzialmente lo stesso aneddoto che leggiamo nelle Storie erodotee (VIII 111), incentrato sulla presenza – evidentemente un'ironica e amara fantasia – di Penia sull'isola di Andros (cfr. supra “La povertà nella commedia”). Nell'aneddoto plutarco si può senz'altro escludere un'influenza della commedia, e probabilmente lo stesso vale per il culto di Penia e Techne, anche se il nesso fra povertà e inventiva tecnica, esplicitato nella notizia attribuita a Eliano, è un elemento portante della tirata di Penia nel *Pluto*.

Un influsso della commedia si può riconoscere con maggior plausibilità in altri passi in cui Penia appare personificata: Theoc. 21,1, Bion fr. 17 K. = Teles fr. 2 p. 7 H., Luc. *Tim.* 31, Alciph. III 40. Nell'*incipit* (pseudo?)teocriteo troviamo un elogio di Penia molto simile a quanto leggiamo in Aristofane: Ἄ πενία, Διόφαντε, μόνα τὰς τέχνας ἐγείρει· / αὐτὰ τῷ μόχθῳ διδάσκαλος («Povertà, Diofanto, sola risveglia le arti: è lei il maestro della fatica»). Va però detto che qui la personificazione è soltanto accennata, e risulta unicamente dal nesso con il sostantivo διδάσκαλος, «maestro», di per sé non decisivo per stabilire una compiuta antropomorfizzazione di Penia (si pensi alla guerra βίαιος διδάσκαλος, «maestra violenta», in Th. III 82,2 o anche, proprio in relazione a Penia nella tradizione comica, ad Antiph. fr. 322 K.-A., πενία γάρ ἐστιν ἡ τρόπων διδάσκαλος, «povertà è maestra di costumi»). Questi versi potrebbero risentire della tradizione cinica. In un passo non discusso nell'utile rassegna della RE³⁰ Bione di Boristene, citato da Telete di Gadara e quindi da Stobeo, chiama Penia a difendersi dalle accuse a lei rivolte: καὶ ἡ Πενία <ἄν> εἴποι πρὸς τὸν ἐγκαλοῦντα ‘τί μοι μάχη; μὴ καλοῦ τινος δι’ ἐμὲ στερίσκῃ;’ («e Povertà direbbe a chi l'accusa: “Perché te la prendi con

30. Cfr. Voigt 1937.

me? Forse che a causa mia sei privato di qualcosa di nobile?»». Sembra rimandare al *Pluto* il contesto agonale che vede Penia difendersi dalle accuse, ma va da sé che qui l'accento batte non sul progresso tecnico ma sull'autarchia. Nel *Timone* di Luciano, Penia forma con Ponos, Karteria, Sophia e Andreia il corteggio che accompagna il misantropo. La profonda familiarità di Luciano con Aristofane, la consonanza ideologica di questo corteggio con gli argomenti di Penia nella commedia e soprattutto il fatto che la descrizione di questo corteggio sia affidata a un dialogo fra Hermes e Pluto suggeriscono la presenza e rilevanza del sottotesto aristofaneo, forse non senza la mediazione 'cinica' di Telete e Bione. Alcifrone, infine, dà voce a un tal Platilemone attico, che per il gran freddo cerca rifugio presso i bagni pubblici, ma trova il posto occupato da una folla di altri disgraziati oppressi dalla vicina dea Penia (καὶ γὰρ αὐτοὺς ἡ παραπλησία θεὸς ἠνώχλει Πενία, «e infatti li opprimeva Povertà, dea loro vicina»). La scenetta potrebbe avere attinto a modelli comici, e forse proprio al *Pluto* (il ricorso dei poveri infreddoliti ai bagni pubblici è menzionato nell'agone al v. 535, e quindi ai vv. 952-954). A questi passi bisogna ora aggiungere un breve frammento di Alcidamante, recentemente pubblicato da Peter Parsons (2012): si tratta di un *Encomio di Povertà*, in cui quest'ultima – alla maniera del *Pluto* – rivendica la sua filantropia e fa riferimento a una *krisis*, un giudizio sul suo operato. La cronologia di Alcidamante, seguace di Gorgia, non può essere fissata con precisione, e la brevità del frammento alimenta l'incertezza: l'*Encomio di Povertà* potrebbe quindi aver riecheggiato oppure, al contrario, ispirato Aristofane.

Il raffronto certo più interessante, comunque, è offerto dal *Simposio* di Platone (203b-204a),³¹ un dialogo che teorizza esplicitamente l'importanza di reimpiegare a fini seri immagini comiche (215a). Come narra Diotima, Penia accattona è madre di Eros, che concepisce dopo essersi fatta ingravidare da Poros, con il risultato che il figlio – una figura dai tratti riconoscibilmente socratici – eredita una duplice natura.³² Questa riuscita allegoria sembra rivelare un influsso diretto di Aristofane. Significativamente, poco oltre Socrate fa riferimento diretto al discorso di Aristofane (205d-e), tanto che più avanti il commediografo cercherà invano di replicare (212c). Inoltre, il *Pluto* andò in scena verosimilmente pochi anni prima della composizione del *Simposio*, e Platone palesemente riecheggia questa

31. Cfr. Capra 2016, 13-18.

32. Per le numerose riprese nella tradizione platonica cfr. Voigt 1937, 497.

sezione del *Pluto* nella *Repubblica* (cfr. Ar. *Pl.* 557-561 e Pl. *R.* 556d-e). Come il *Pluto*, così il *Simposio* articola un'opposizione fra Agio e Povertà, nella quale l'elemento femminile, in apparenza negativo, ha invece un ruolo preponderante (Penia, pur scacciata con violenza, di fatto prevale nell'agone del *Pluto*, e nel racconto di Platone i tratti più marcatamente socratici di Eros si devono soprattutto alla madre Penia). Naturalmente, c'è una cruciale divergenza: se le divinità di Aristofane sono Pluto e Penia, in Platone troviamo Poros e Penia. Il termine *πόρος* vuol dire sì ricchezza, ma anche risorsa e passaggio, e proprio in questo senso figura nell'unica tradizione mitica che porta il suo nome, in una cosmogonia di Alcmane (fr. 5 P.). Ricchezza come risorsa/passaggio, dunque, si sostituisce a Ricchezza *tout court*, ma si tratta di un cambiamento spiegabile proprio alla luce del sottotesto. Il *Pluto* aristofaneo, statico, didascalico, e in fondo negativo, non è fra le personificazioni più accattivanti del commediografo, anche perché incarna una ricchezza cieca e passiva. Si capisce che Pluto non potesse far da padre all'Eros filosofico di Platone, e non stupisce quindi la scelta di Poros, che del resto riprende tratti ben presenti nell'agone della commedia. Di contro a Cremilo che vanta la capacità di Pluto di procacciare ogni risorsa (v. 461 s.: *ἐκπορίζομεν ἀγαθόν*, «procacciamo un bene», v. 506: *πορίσειεν*, «procaccerebbe»), Penia si presenta come il motore del progresso umano, colei che scioglie ogni *impasse* (*ἀποροῦντας*, v. 531) e offre ogni risorsa (*εὐπορα*, v. 532). Non solo troviamo qui più volte termini affini a Poros, ma certi dettagli del confronto fra povertà e ricchezza (mancanza di un letto, nozze difficili, accattonaggio) riappaiono stranamente nella Penia platonica.

Come si è visto, la progenie comica di Penia è ramificata e investe diversi generi letterari. Non resta che concludere con due brevi notazioni. La prima, più pertinente per la rielaborazione platonica del personaggio di Penia che per Aristofane, rimanda a Eumeo, un personaggio che Omero apostrofa con l'appellativo forse protocomico di «illustre porcaio» (*Od.* XVII 375, *ἀπὶ γυνωτε συβῶτα*). Secondo una notizia conservata nel commento all'*Odisea* di Eustazio, Democrito (fr. 24 D.-K.) identificò sua madre proprio in Penia, e questo – se la notizia è fededegna – può certo avere influito sull'immagine platonica, che di Penia sottolinea soprattutto la maternità. La seconda riguarda più direttamente la tradizione comica. Il prologo del *Trinummus* di Plauto, una commedia che rielabora il *Tesoro* di Filemone, presenta un dialogo fra Luxuria e sua figlia Inopia. Plauto conosce bene il nesso fra povertà

e tecniche vantato da Penia in Aristofane: nello *Stichus* si ha una quasi personificazione di *pauperies*, perché – dice il buffone Gelasimo – *illa artis omnes perdocet* (178). Ma nel prologo del *Trinummus* non è la povertà a generare la ricchezza, bensì quest'ultima è madre della prima. Consapevole rovesciamento di un tema aristofaneo? Difficile dirlo in mancanza dei più diretti modelli greci, ma possiamo supporre che la tradizione comica di Penia sia stata ben più ampia di quanto i drammi conservati lascino supporre.

[A. C.]

La Povertà nella traduzione e nella messa in scena

Penia è, nel *Pluto* di Aristofane, la rappresentazione del polo opposto a quello intorno a cui si muove il nucleo ideale della commedia. Tuttavia, quasi per paradosso, Penia appare un personaggio di indubbia forza drammatica, e presenta una personalità incisiva tanto dal punto di vista delle capacità argomentative quanto per caratteristiche estetiche (cfr. *supra* “La povertà nella commedia”). Contrariamente a quanto accade in altri casi, il testo drammatico indugia con particolare dettaglio sui tratti fisici della maschera:³³ Povertà si presenta con sembianze da Erinni, ed è caratterizzata da aspetto livido (la maschera è gialla, *ὠχρὰ*) e pauroso. A differenza di Pluto, che è connotato fin dal principio dall'estraneità allo stato che rappresenta, Povertà evoca invece, in modo quasi didascalico, l'ambiente con il quale è solita intrattenere rapporti: per questa ragione i registi cercano per lo più di restituire nella messa in scena elementi di degrado e indigenza immediatamente riconoscibili per lo spettatore.

Nello spettacolo dell'Accademia dei Folli diretto da Carlo Roncaglia (2011), per esempio, Penia è vestita con una tuta logora e sporca, e indossa un berretto sdrucito. L'ostentata incuria estetica del personaggio si contrappone, indirettamente, agli abiti umili ma decorosi di Cremilo e Carione (giacca scura, gilet, camicia a quadri, pantaloni).

Povertà incarna, del resto, la realtà sociale da cui l'eroe comico proviene, ma che tenta di lasciarsi alle spalle: Cremilo, come gli altri protagonisti aristofanei, è un contadi-

33. Cfr. Stone 1981, 365.

no “grezzo (...) una sorta di antenato di Bertoldo”³⁴ che alle proprie modeste condizioni economiche risponde con una energica volontà di riscatto. Penia esibisce, al contrario, la condizione che il piano comico sta tentando di trasformare, collocandosi da un lato in una decisa alterità alla prospettiva ideale della commedia, dall’altro lato mostrando una sostanziale familiarità all’orizzonte del protagonista.

Tale duplicità, presente in nuce nel personaggio, emerge nella messa in scena di Gonzales (1982): l’attrice che incarna Penia è qui la medesima che interpreta la moglie di Cremilo,³⁵ e l’identificazione tra i due personaggi diventa, per lo spettatore più attento, una significativa spia di ambiguità.

Più in generale, il personaggio di Povertà sembra rappresentare un vero e proprio perno interpretativo per quelle riletture che danno spazio alle contraddizioni e alle zone d’ombra della riforma di Cremilo, e raramente viene rimossa o ridimensionata negli adattamenti e nelle riscritture drammaturgiche (contrariamente a quello che spesso accade agli altri disturbatori del piano comico). Le efficaci argomentazioni di Penia (si veda Sezione 1) divengono dunque cruciali per far emergere la natura non utopica della riforma economica appena attuata. Nell’allestimento diretto da Massimo Popolizio (2009), permeato da un sostanziale pessimismo, la funzione drammatica di Penia si rivela non a caso decisiva.

Il risanamento di *Pluto*, nella prospettiva della regia, è un’illusione che non può che snaturare l’organizzazione sociale,³⁶ e Povertà «con quella faccia itterica»³⁷ smaschera le contraddizioni di questo rinnovato sistema. Contrariamente all’opposizione tra una personificazione maschile e una femminile presente nel testo di Aristofane, Povertà è qui affidata a un attore maschio.

Ho immaginato come una sorta di Savonarola predicatore» spiega Popolizio «povero ma animato da enorme furore». È nell’agone il cuore della prospettiva registica: «in questa scena – la più importante secondo me – Cremilo e Povertà si affrontano come in un *talk show*. Ma non c’è dubbio su chi risulti più convincente».³⁸ È dalle affermazioni di Po-

34. Cfr. Albini 1997 12.

35. Cfr. anche Albini 1991.

36. Cfr. Capitta 2009.

37. Cfr. la riscrittura redatta per l’allestimento da Ricci/Forte 2009 48.

38. Cfr. intervista *apud* Giovannelli 2009, 146.

verità che emerge con chiarezza un senso di ambiguità sull'equivalenza tra benessere sociale e benessere economico: equivalenza sulla quale si basa l'intero progetto comico. Anche in questo caso (come ogni volta in cui si verifica un conflitto tra l'eroe comico e i suoi oppositori) Povertà viene scacciata brutalmente, indipendentemente dalla persuasività delle sue tesi («Coro: "Schiatta... strappona... e più non te scappi un grugnito...". Povertà: "Un bel giorno però mi richiamerete". Coro: "Allora fatte er bijetto di ritorno... ma per adesso crepa!".»). Se in Aristofane a questo punto il personaggio di Povertà «scompare come una marionetta»,³⁹ lasciando così il palco al protagonista trionfatore, la messa in scena non si conclude, coerentemente con i più inquietanti presupposti, con la festosa processione prevista dal testo originale. 'Savonarola'-Povertà torna infatti sul palco per un ultimo e inquietante monito: «Ballate, sonate / annaspare dentro 'sto tucatuca de consumo a rotta / de collo / io ve sto sempre appresso / e nun ve mollo». L'avvertimento viene pronunciato a scena vuota: il pubblico percepisce così l'ambiguo e insinuante messaggio senza la mediazione di Cremilo e Carione e senza che il loro entusiasmo ne smorzi l'effetto.

Penia riveste dunque un imprescindibile ruolo drammaturgico per l'interpretazione di una commedia, come il *Pluto*, che registra un'oscillazione costante tra letture disimpegnate e orientate all'evasione e inquietanti parabole nere sull'incontrollata diffusione della ricchezza.

Ma il personaggio sembra avere una sua autonoma efficacia scenica, anche al di là della sua specifica funzione all'interno della commedia. Ne offrono testimonianza due drammaturgie originali di ispirazione aristofanea, che intrecciano commedie diverse e che danno spazio al personaggio di Penia in un contesto mutato rispetto a quello originale. È il caso degli *Uccelli* diretti da Tonino Conte (2000): la fondazione della nuova città viene rappresentata come un percorso itinerante attraverso diverse commedie e personaggi di Aristofane, dalla *Pace* alle *Rane*. Appena prima che la nuova città venga inaugurata (la suggestiva scena si svolge sulla diga Foranea del porto di Genova) appare Penia, che si esibisce in un'inquietante profezia sul futuro dell'uomo, accompagnata da voci registrate che scandiscono parole pronunciate al contrario, quasi si volesse sottolineare l'origine soprannaturale del vaticinio.

39. Cfr. Russo 1984, 356.

Anche in questo caso, dunque, Penia incarna le intime contraddizioni e le pieghe più oscure del modello etico proposto dal piano comico.

Allo stesso modo, Povertà compare in *All'Inferno!* della compagnia Teatro delle Albe (1996): Marco Martinelli opera sovrapponendo alla trama del *Pluto* ampi estratti di *Nuvole* e *Cavalieri*, e colloca le vicende nel Nord Italia degli anni novanta, in una condizione di crisi economica diffusa.⁴⁰ L'eroe comico e la sua spalla (qui due immigrati africani, Moussa e Dara) vengono assunti in un autogrill dai connotati infernali e onirici, che prende dunque le sembianze di un vero e proprio aldilà. Penia viene incarnata dalla multiforme asina Fari, un animale ventriloquo e magico (centrale, per altro, in tutta la produzione del Teatro delle Albe, e qui interpretato dall'attrice Ermanna Montanari),⁴¹ al quale vengono affidate molte delle argomentazioni dell'originale Povertà. Una figura asinina si trova anche in un altro allestimento della medesima compagnia, questa volta firmato dal regista e attore senegalese Mandiaye N'Diaye, e anch'esso ispirato al *Pluto* (2008): Penia è rappresentata da Noor, un personaggio maschile munito di orecchie d'asino,⁴² che mette in guardia gli interlocutori dalle forme di ricchezza acquisite con troppa facilità. A Noor, come del resto a Fari, vengono affidate argomentazioni irritanti ma portatrici di verità. L'asino incarna dunque efficacemente tre caratteristiche presenti della figura di Penia: l'abilità nel mettere in luce le storture di un risanamento economico troppo affrettato; la capacità di proporre agli interlocutori riflessioni sgradite ma difficili da respingere; il forte legame con una realtà sociale povera, e legata all'agricoltura. La personificazione di Povertà, con la sua ambigua efficacia, non cessa di interrogare i registi di oggi; e la sua fortuna appare ancora più significativa se si tiene conto alle alterne sorti del *Pluto* sulla scena contemporanea.⁴³

[M. G.]

40. Cfr. Treu 2009.

41. Cfr. Martinelli 1989 e Montanari 2008.

42. Cfr. Treu 2009.

43. Cfr. *Ibidem*.

Bibliografia

Albini, U. (1991) *Nel nome di Dioniso: vita teatrale nell'Atene classica*, Milano: Garzanti.

Capitta, G. (2009) *Un'amara risata che ci sommergerà*, in "il Manifesto" 22 febbraio 2009.

Capra, A. (2007) *Stratagemmi comici da Aristofane a Platone. I: Il satiro ironico (Simposio, Nuvole e altro)*, *Stratagemmi* 2, 2007, 7-48.

Cantarella, R. (1965) *Aristoph. Plut. 422-425 e le riprese eschilee*, *RAL* 20, 368-381, ora in Cantarella, R. (1970) *Scritti minori sul teatro greco*, Brescia: Paideia, 227-248.

Compton Engle, G. (2015) *Costume in the Comedies of Aristophanes*, Cambridge: Cambridge University Press.

Flashar, H. (1967) *Zur Eigenart des Aristophanischen Spätwerks*, *Poetica* 1, 154-175.

Gelzer, T. (1960) *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes. Untersuchungen zur Struktur der attischen alten Komödie*, München: Beck.

Groton, A.H. (1990) *Wreaths and Rags in Aristophanes' Plutus*, *CJ* 86, 16-22.

Heberlein, F.H. (1980) *Pluthygieia. Zur Gegenwart bei Aristophanes*, Frankfurt am Main: Haag und Herchen.

Imperio, O. (2004) *Parabasi di Aristofane. Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli*, Bari: Adriatica.

Ead. (2012) *Personificazioni dell'arte poetica e metafore parentali: la maternità let-*

teraria tra commedia e filosofia, in G. Moretti & A. Bonandini [edd.] *Persona ficta. La personificazione allegorica fra letteratura, retorica e iconografia*, Trento: Università degli Studi di Trento, 29-51.

Konstan, D. & Dillon, M. (1981) *The Ideology of Aristophanes' Wealth*, AJP 102, 371-394.

MacDowell, D.M. (1995) *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, Oxford: Oxford University Press.

Mastromarco, G. (1987) *La parabasi aristofanea tra realtà e poesia*, Dioniso 57, 75-93.

McGlew, J. (1997) *After Irony: Aristophanes' Wealth and Its Modern Interpreters*, AJP 118, 35-53.

Newiger, J. (1957) *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München: Beck.

Olson, S.D. (1990) *Economics and Ideology in Aristophanes' Wealth*, HSPH 93, 223-242.

Paxson, J.J. (1994) *The Poetics of Personification*, Cambridge: Cambridge University Press.

Reckford, K.J. (1987) *Aristophanes' Old and New Comedy*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Ricci/Forte (2009), *Ploutos o della ricchezza* (uno spettacolo di Massimo Popolizio), Roma: Voland Edizioni.

Sfyroeras, P. (1995) *What Wealth Has to Do with Dionysus: Economy and Poetics in Aristophanes' Plutus*, GRBS 36, 231-261.

Sommerstein, A.-H. (1984) *Aristophanes and the Demon Poverty*, CQ 34 (2), 314-333.

Sommerstein, A.-H. (ed.) (2001) *Wealth*, Warminster: Aris & Phillips.

Torchio, M.C. (ed.) (2001) *Aristofane. Pluto*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.

Treu, M. (2009) *Il gioco della ricchezza e della povertà. Aristofane in Senegal*, Stratagemmi 7, 155-163.

Tsitsiridis, S. (1998) *Platons Menexenos: Einleitung, Text und Kommentar*, Stuttgart-Leipzig: B.G. Teubner.

Whitman, J. (1987) *Allegory: the Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*, Cambridge: Harvard University Press.

Zimmermann, B. (2012) *Le personificazioni nella commedia greca del V secolo a.C.*, in G. Moretti & A. Bonandini [edd.] *Persona ficta. La personificazione allegorica fra letteratura, retorica e iconografia*, Trento: Università degli Studi di Trento, 15-28.

Giovannelli, M. (2009) *Ploutos o della ricchezza. Aristofane alla periferia di Roma*, Stratagemmi 9, 133-160.

Parsons, P.J. (2012) *From Alcidas, Praise of Poverty*, in R.-L. Chang, W.B. Henry, P.J. Parsons & A. Benaissa [edd.], *The Oxyrhynchus Papyri 5130*, LXXVIII, London: The Egypt Exploration Society, 12-19.

Russo, C.F (1984) *Aristofane autore di teatro*, Firenze: Sansoni.

Stone, L.M. (1981) *Costume in Aristophanic Comedy*, New York: Ayer Company.

van Wees, H. (2009) *The Economy*, in K.A. Raaflaub & H. van Wees [edd.], *A Companion to Archaic Greece*, Malden (MA): Blackwell Publishing, 444-467.

Voigt, F.A. (1937) *Penia*, in *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, vol. XIX t. I (Pech–Petronius), Stuttgart: Metzler Verlag, 495-497.

Teatrografia

Conte, T. (2000) *Uccelli*, traduzione di G. Ieranò, Genova: Diga Foranea del Porto.

Gonzales, M. (1982) *Pluto*, traduzione di M. Gonzales, Milano: CRT.

Martinelli, M. (1996) *All'Inferno! Affresco da Aristofane*, drammaturgia di M. Martinelli, Bari: Kismet.

N'Diaye, M. (2008) *Il gioco della ricchezza e della povertà*, drammaturgia di M. N'Diaye, Milano: Teatro LaCucina.

Popolizio, M. (2009) *Pluto*, riscrittura di G. Forti & S. Ricci, Roma: Teatro Tor Bella Monaca.

Roncaglia, C. (2011) *Pluto*, riscrittura di E. Poddi, Torino: Teatro Cavallerizza Reale.

Prologhi aristofanei: variabili e costanti in apertura di commedia

di Stefano Caciagli, Michele Napolitano, Martina Treu

Forme e funzioni del prologo nella commedia di Aristofane.

Il caso dei *Cavalieri* *

Gli studi moderni sul prologo comico trovano il loro punto d'avvio, salvo errore, dallo Schulprogramm di Franz Neseemann, *Zur formalen Gliederung der altattischen Komödie*. Erster Theil: *Der Prolog*, edito in due parti distinte tra il 1868 e il 1870 nei quaderni del Königliches Gymnasium di Lissa. Un lavoro che, precedente di un quindicennio l'uscita a stampa della *Gliederung* di Zieliński, pur certo invecchiato, va considerato senz'altro pionieristico. Il titolo generale e la specificazione esplicita del fatto che la sezione dedicata al prologo era stata pensata dall'autore come prima parte di un progetto che avrebbe dovuto con ogni probabilità includere anche il resto delle strutture formali comiche fanno peraltro immaginare una sensibilità complessiva ai problemi posti dalle strutture ricorrenti dell'*Archaiá* che, alla fine degli anni sessanta dell'Ottocento, può certo qualificarsi come ancora singolare, se non proprio eccezionale.¹

Ai non molto numerosi studi sul prologo comico di quinto secolo seguiti alla dissertazione di Neseemann farò riferimento nel corso del lavoro circoscrivendo il campo all'essenziale, prendendo cioè in considerazione solo i lavori specificamente relativi al prologo e tralasciando, salve rade eccezioni, le trattazioni contenute all'interno delle monografie dedicate, in tutto o anche solo in parte, alle strutture formali tipiche della commedia attica antica. Come mi è capitato di osservare di recente recensendo il bel volume di Marta Di Bari dedicato ai finali di Aristofane, al molto provvidenziale addensarsi di lavori di carattere formale che ha segnato negli ultimi decenni gli studi relativi alla commedia attica di quinto secolo la filologia italiana ha saputo contribuire in modo decisivo.² Pure, se le parabasi, prime e seconde, l'agone epirrematico, le sezioni lirico-coralì e i finali hanno ricevuto l'attenzione che meritavano, i prologhi, insieme alle scene episodiche postparabatiche, restano ancora

* Questo lavoro riproduce, con poche modifiche, il testo dell'intervento da me presentato in seno al convegno "Per un lessico della commedia greca" tenutosi a Milano, presso la Sala Napoleonica di Palazzo Greppi, nei giorni 2 e 3 febbraio del 2016. Agli amici del "Lessico del comico" il mio grazie più cordiale per il loro invito a partecipare al convegno da loro organizzato. Un grazie altrettanto caloroso a tutti coloro che intervennero in sede di discussione.

1. Tra i non molti lavori sulle strutture formali di *Archaiá* precedenti quello di Neseemann ricorderei qui Kock (1856), Hornung (1861), Ascherson (1862) e Genz (1865).

2. Napolitano 2015, 561.

scoperti: un motivo in più per cercare, in attesa che qualcuno pensi a un lavoro di taglio complessivo che ponga rimedio alla lacuna, di stilare un pur molto parziale e del tutto provvisorio bilancio. Il che mi propongo, appunto, con questo mio lavoro, che ho ritenuto opportuno limitare, nella sua parte finale, a un'analisi del prologo dei *Cavalieri*, pur ben consapevole come sono del fatto che si tratta di un testo inadatto a fornire un quadro complessivo dell'organizzazione e del funzionamento dei prologhi di *Archaia*, essendo, il prologo dei *Cavalieri*, rappresentativo solo di una specifica configurazione di prologo comico tra altre possibili. Fare riferimento a un testo permetterà però di entrare, per così dire, nel laboratorio di Aristofane: una prerogativa che mi è parsa prevalente, per importanza, ai limiti impliciti nel coinvolgimento di un testo rappresentativo solo entro certi confini, come dicevo, della tipologia formale della quale è esempio.

Per quanto attiene alla definizione formale del prologo comico non si può evitare di prendere le mosse dal capitolo dodicesimo della *Poetica* di Aristotele, che pure è dedicato, vale appena la pena di ricordarlo, alla definizione formale, secondo quantità, dei μέρη della tragedia: κατὰ ... τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα, per citare Aristotele, ovvero, nella traduzione allestita nel 2008 per i 'Classici' della Piccola Biblioteca Einaudi da Pierluigi Donini, «dal punto di vista quantitativo e come risultanti separatamente dalla sua divisione» (Arist. *Po.* 1452b15), a distinguere la partizione quantitativa, definita nel corso del capitolo dodicesimo, da quella, di ordine piuttosto qualitativo che quantitativo, operata nel capitolo sesto in relazione alle sei parti καθ' ὃ ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγωδία, «grazie alle quali la tragedia risulta di una certa qualità», ancora secondo la traduzione di Donini, ovvero il racconto, i caratteri, il linguaggio, il pensiero, lo spettacolo e il canto (Arist. *Po.* 1450a8-10). Dei sei μέρη elencati nel capitolo dodicesimo il primo è, appunto, il prologo, che Aristotele definisce nel modo che segue: ἔστιν δὲ πρόλογος ... μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου, «prologo è la parte completa della tragedia che precede l'ingresso del coro». Una definizione che, per quanto relativa ai prologhi tragici e non a quelli comici, e anche a voler prescindere, qui, dai ben noti problemi sollevati dall'autenticità dell'intero capitolo dodicesimo della *Poetica*, non vedo motivo per non ritenere esportabile anche ai prologhi comici di quinto secolo.

Il prologo di *Archaia*, dunque, come l'organismo, ampio, complesso e articolato, che si estende dall'inizio della *pièce* fino al primo ingresso del coro in orchestra e all'attacco della

parodo. Una definizione che ha il pregio, intanto, di essere in linea non solo con la definizione descrittiva riservata nella *Poetica* al prologo tragico, ma anche con le più tarde cristallizzazioni di derivazione aristotelica, relative tanto alla tragedia quanto alla commedia: penso, per fare solo un esempio, forse il più significativo, alla definizione di prologo comico che si incontra nel *Tractatus Coislinianus*: πρόλογός ἐστι μῦθον κωμωδίας τὸ μέχρι τῆς εἰσόδου τοῦ χοροῦ (15 p. 67, 52 Koster), una definizione della quale non credo si possa evitare di tenere conto, del tutto indipendentemente dalla valutazione del rapporto che lega il *Tractatus* alla *Poetica*, un rapporto, sia detto qui *en passant*, che io vedo indiretto e mediato, in linea con quanto distesamente affermato, da ultimo, da Heinz-Günther Nesselrath nelle dense, lucide pagine dedicate al *Tractatus* nel suo bel libro sulla commedia di mezzo³ assai più che come riflesso diretto, se non come vero e proprio *excerptum*, di quanto Aristotele avrebbe argomentato nel perduto libro sulla commedia, il disperso, e fantomatico, secondo libro della *Poetica*.⁴ Se è vero, peraltro, quanto Nesselrath afferma in relazione alle definizioni fornite nel *Tractatus* a proposito di ἐπεισόδιον e ἔξοδος (per ἐπεισόδιον si veda Nesselrath (1990) 144 n. 98: «wieder einmal dürfte der TC durch platte Übertragung einer in der aristotelischen Poetik auf die Tragödie angewandten Terminologie unnötige Verwirrung gestiftet haben»; per ἔξοδος Nesselrath (1990) 144: «das ist nicht nur eine wenig geschickte Übernahme im Ausdruck, sondern auch eine bedenkliche Vergrößerung im Gedanken»), direi che la definizione di prologo si presta meno bene a obiezioni del genere, e può essere, pur con ovvia cautela, accolta.

Resta fermo, a ogni modo, il fatto che la definizione aristotelica di prologo tragico, e a molto maggior ragione quella di prologo comico contenuta nel *Tractatus*, non ci dicono nulla su cosa si intendesse indicare col termine πρόλογος a livello di quinto secolo. Le reiterate occorrenze del lemma πρόλογος nella sezione dell'agone delle *Rane* nel corso della quale prima Euripide e poi Eschilo sottopongono a puntigliosa verifica, appunto, i prologhi del rivale (Ar. *Ran.* 1119-1250) non ci dicono altro, e non è poco, in fondo, che il termine, almeno per i prologhi tragici, non soltanto era già in uso alla fine del quinto secolo, ma che

3. Nesselrath 1990, 102-149.

4. È, questa, come è ben noto, la tesi sostenuta da Janko (1984).

esso era forse, a quel livello cronologico, di uso già consolidato.⁵ Il che, del resto, può essere affermato – per la commedia, per giunta – anche per un altro lemma che siamo abituati a ricondurre alla letteratura di taglio trattatistico, dalla *Poetica* di Aristotele in poi: intendo riferirmi al termine ἐπεισόδιον, che, prima che nella *Poetica* tra i μέρη della tragedia, ricorre già in un frammento della Πυτίνη di Cratino (fr. 208, 2 K.-A.) e più tardi nel fr. 15 K.-A. di Metagene, dal Φιλοθύτης.⁶ Analogo discorso per il termine πρόοδος, che in Aristotele, oltre che nella *Poetica*, ricorre in un passo dell’*Etica Nicomachea* (IV 2, 6, 1123a19-24) che, per le sue prerogative non tecniche, e anche al netto dei considerevoli problemi di esegesi che pone (problemi per i quali rimando all’ottimo lavoro di G. M. Sifakis, *Aristotle, E.N., IV, 2, 1123 a 19-24, and the Comic Chorus in the Fourth Century*, *AJPh* 92/3, 1971, 410-432, con il quale sono perfettamente in linea), suggerisce l’idea che il termine nel quarto secolo, e con ogni probabilità già prima, fosse in uso corrente non soltanto in ambito teorico e trattatistico, ma anche nella comune pratica teatrale, commedia compresa. Il che detto, e per tornare ai prologhi, considerato il fatto che, salva un’unica e isolata eccezione, nella scena delle *Rane* che ho chiamata in causa poco fa, a essere citati sono esclusivamente i versi di apertura delle tragedie di volta in volta sottoposte a esame, resta, ovviamente, in dubbio se con πρόλογος alla fine del quinto secolo si intendesse indicare la sola parte iniziale della tragedia – i versi, ad esempio, del monologo espositivo precedente all’ingresso in scena di personaggi diversi dal προλογίζων nel caso di tragedie aperte da monologhi – oppure, come è in Aristotele, l’intera sezione precedente l’attacco della parodo: un punto che, messo a ragione in risalto da Dover nel suo commento al verso 1119 delle *Rane*,⁷ è reso ancor più problematico, se si vuole, dal fatto che, nel citato passo della *Poetica* dedicato alla definizione di πρόλογος, l’ὅλον che si accompagna a μέρος potrebbe essere frutto di aggiunta seriore.⁸

Quanto alla commedia, la situazione è ancora più intricata e oscura, né aiutano gran-

5. Concorro, in questo, con quanto nota al proposito Lucas 1968, 136 *ad* 52b19: «this term for the first part of a play goes back at least to Aristoph. *Ran.* 1119, where it is clearly a word in common use».
6. Utile discussione in Pellegrino 1998, 328.
7. Dover (1993), 331 *ad* 1119: «it is questionable whether Aristophanes used the word that way (*scil.* il termine πρόλογος nella medesima accezione in cui è usato e definito da Aristotele); all the examples in 1119-1241 [...] are the opening lines of plays».
8. Così, ad esempio, Lucas 1968, 137: «possibly added in order to distinguish the prologue from the opening monologue characteristic of Euripides».

ché gli unici due passi di Aristotele nei quali ricorrano riferimenti espliciti al prologo comico: la digressione su origini e primi sviluppi del genere comico a Atene contenuta all'inizio del capitolo quinto della *Poetica* (*Po.* 1449b1-6) e il parallelo istituito, in seno al capitolo quattordicesimo del terzo libro della *Retorica*, tra i *προοίμια* dei discorsi giudiziari, da un lato, e *προοίμια* epici e prologhi drammatici, dall'altro (*Rb.* 1415a8-22: a rigo 22, καὶ ἡ κωμῳδία ὡσαύτως, il riferimento, del resto cursorio, alla funzione espositiva dei prologhi comici nel confronto con le analoghe funzioni proprie di quelli tragici). In fondo, i due passi aristotelici che ho appena citato, come anche i versi 283-284 Gow di Macone, ove il plurale πρόλογοι ricorre, nella mordace replica di Gnatena a Difilo, a designare i prologhi di quest'ultimo, non fanno molto altro che dirci, ancora una volta, che il termine πρόλογος era in uso non solo per la tragedia, ma anche per la commedia, in ambito di quarto e terzo secolo, e con ogni verosimiglianza già prima, ma non aiutano in alcun modo a immaginare che cosa si intendesse con πρόλογος da un punto di vista formale, specie per quanto attiene all'estensione della sezione che così veniva indicata e denominata.

Si dovrà dunque correre il rischio, del resto consapevole, di utilizzare il termine prologo in un'accezione più estesa e comprensiva di quella con la quale il termine era utilizzato a livello di quinto secolo. Un rischio che correrò anch'io, d'altronde, proponendo un'analisi del prologo dei *Cavalieri* che terrà presente, appunto, tutta la sezione che si estende dall'esordio del dramma fino al primo intervento del coro, ovvero i versi 1-246, in linea, il che mi conforta, con la stragrande maggioranza degli studiosi che si sono occupati dei prologhi dell'*Archaia* – a partire dai padri fondatori degli studi moderni centrati sulle strutture formali tipiche della commedia di quinto secolo, ovvero il già citato Thadeusz Zieliński della *Gliederung der altattischen Komödie* (Leipzig 1885) e Paul Mazon, autore, poco più tardi, dell'altrettanto fondamentale *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane* (Paris 1904). Il rischio più grosso risiede, naturalmente, nel trasferimento alla commedia di categorie descrittive, prologo compreso, che l'Aristotele della *Poetica* applica, come si è detto, alla tragedia. Nel che, però, non vedrei un problema di portata davvero rilevante se non fosse per la considerazione del fatto che, almeno a quanto è dato di vedere, i prologhi tragici mostrano prerogative notevolmente diverse da quelle che appaiono proprie dei prologhi aristofanei superstiti, sensibilmente più estesi, quanto a numero di versi, e altrettanto sensibilmente più

articolati e significativi quanto all'incidenza di ciò che vi ha luogo in relazione all'economia complessiva del dramma che sono di volta in volta chiamati a introdurre.⁹

Il quadro messo a punto dalla filologia ottocentesca, che tendeva, come è ben noto, a considerare il prologo tragico di quinto secolo, nel suo progressivo consolidarsi dalle origini, per noi purtroppo in gran parte nebulose, fino alle configurazioni sperimentate da Euripide, un'innovazione intervenuta nel tempo rispetto a un modello di tragedia che non ne prevedeva, in origine, la presenza, credo abbia resistito bene al tempo. Nulla osta, dunque, a immaginare un percorso in tutto o in parte simile anche per la commedia, delle cui articolazioni formali più caratteristiche e idiosincratiche, la parabasi e l'agone epirrematico, il prologo certo non fa parte. Comunque si voglia immaginare la commedia attica delle origini e dei primi decenni, a partire dagli *Acarnesi* Aristofane non solo scrive commedie provviste di prologo, ma costruisce i suoi prologhi facendone strutture sensibilmente più estese e articolate, come dicevo, rispetto ai prologhi tragici contemporanei: un dato che, significativo entro certi limiti, perché parziale e difettivo, non potrà però essere ignorato. Altro conto, naturalmente, è provare a spiegare il fenomeno del quale ho appena detto. Forse la più ampia articolazione del prologo comico rispetto a quello tragico potrà essere letta come conseguenza di un fatto, in sé ovvio, al quale ricordo di essere stato reso pienamente sensibile per la prima volta, a suo tempo, da uno splendido lavoro di Ernst-Richard Schwinge sui *Cavalieri* di Aristofane.¹⁰ Il fatto, cioè, che, mentre la tragedia fonda i suoi intrecci su vicende desunte da un repertorio, quello del mito, che, pur non essendo certo monolitico, garantiva al poeta e al suo pubblico una griglia di riferimento salda e precostituita, permettendo all'uno di esporre gli antefatti dell'azione in modo tendenzialmente sintetico e all'altro di orientarsi senza grosso sforzo in attacco di rappresentazione, il poeta comico mette in scena vicende che, prive di ogni possibile riferimento esterno, e di volta in volta uniche nel loro assetto narrativo, pur all'interno di un quadro rigidamente normato da un punto di vista drammaturgico e formale, hanno bisogno di essere dipanate nei loro presupposti e nel loro primo svolgimento con un certo agio, a evitare il più possibile il permanere di aree di disorientamento negli spettatori.

9. Per l'estensione dei prologhi aristofanei in relazione all'estensione complessiva delle commedie si veda la comoda tabella sinottica fornita da Okál 1991, 111.

10. Schwinge 1975.

Per quanto considerazioni di altro segno siano ovviamente affiancabili a quelle che ho provato a argomentare adesso, chi ritenga ragionevole questo tentativo di spiegazione potrà immaginare estensione e articolazione del prologo comico di quinto secolo funzionali alle prerogative del genere e dunque accogliere senza particolari difficoltà l'interpretazione estesa della struttura formale del prologo comico che proporrei di applicare all'analisi degli esempi aristofanei superstiti. Tale interpretazione ha del resto il pregio, come dicevo, di essere in linea con il piano descrittivismo che Aristotele riserva nella *Poetica* alla definizione di prologo tragico. Un approccio descrittivo che è a sua volta del tutto ragionevole nell'isolare, come blocco incipitario delle *pièces*, una struttura omogenea, priva cioè di fratture formali significative tanto in relazione al coinvolgimento esclusivo degli attori e all'esclusione del coro, quanto, per conseguenza, a livello metrico: il che, se vale per la tragedia, vale allo stesso modo anche per la commedia. Va d'altronde osservato che tentativi di definizione alternativi all'approccio descrittivo di matrice aristotelica non hanno sortito, almeno a mio modo di vedere, effetti incoraggianti. Penso qui, ad esempio, alla definizione di prologo di recente avanzata, per Aristofane, da Sandrine Coin-Longeray, per la quale il prologo aristofaneo sarebbe da identificare come segue: «toute la partie qui va précéder l'énonciation de l'idée-solution du héros».¹¹ Una definizione che, intanto, presuppone nozioni in quanto tali problematiche, a partire da quella di 'idée-solution', così vicina alla categoria di 'komisches Thema' messa a punto da Klaus-Dietrich Koch¹² e rivelatasi nel tempo assai più gravida di aporie, nella sua rigidità eccessivamente schematica e generalizzante, che foriera di autentici progressi sul piano dell'esegesi delle singole commedie, e che, poi, si palesa da subito quanto mai impropria e diseconomica. Impropria perché obbliga, in fondo, a fare i conti senza motivo con l'idea che i prologhi comici di quinto secolo fossero legati, nella loro definizione formale, a fatti di contenuto piuttosto che a costanti strutturali, un'idea di taglio molto libresco, a ben vedere, e dunque assai difficilmente sovrapponibile alla sensibilità integralmente aurale del pubblico delle rappresentazioni; diseconomica perché obbliga l'esegeta moderno che voglia isolare il 'début' di una commedia a individuare, in via preliminare, il punto di snodo tra quanto precede e quanto segue la messa a punto della 'idée-solution' da

11. Coin-Longeray 2008, 316.

12. Koch 1965.

parte dell'eroe comico, con l'ovvia, e sgradita, conseguenza che tutto ciò che preceda tale punto di snodo, ovvero, non dimentichiamolo, i primi versi della commedia, finisce inevitabilmente per essere relegato al rango di puro intrattenimento. Un problema, questo, con il quale la Coin-Longeray, che pure ne è ben consapevole, non mi sembra riesca a fare i conti in modo del tutto persuasivo.

Vengo dunque al prologo dei *Cavalieri*, che mi propongo di scorrere per osservarne, nei limiti del possibile, il funzionamento. Alla fine della rapida scorsa che intendo offrire cercherò di tirare, a chiusa del mio intervento, alcune conclusioni di taglio più generale e complessivo su forma e funzione del prologo comico. Per cominciare con qualche osservazione sulla ripartizione interna del prologo dei *Cavalieri*, dico subito che trovo eccessivo l'atomismo proposto da Ignacio Rodríguez Alfageme nel suo pur complessivamente pregevole lavoro del 1997 sulla struttura scenica del prologo aristofaneo.¹³ Nel prologo dei *Cavalieri* Rodríguez Alfageme arriva a isolare ben nove sottosezioni, prendendo a unità di misura, a criterio di ripartizione, una nozione di scena, o sequenza, che a me pare però fuorviante: «le temps de la représentation pendant lequel les mêmes personnages restent en vue des spectateurs, y compris les personnages muets, de façon que l'entrée ou la sortie de quelqu'un signale une nouvelle scène».¹⁴ Il criterio così isolato da Rodríguez Alfageme parte, sia ben chiaro, da una preoccupazione, quella di tenere conto delle componenti visuali della rappresentazione, a partire dai fatti di cinesica, che mi guarderei bene dal considerare irrilevante. Si tratta, al contrario, di un aspetto a tal punto centrale da dover essere indagato, ove il fuoco si concentri attorno all'attacco delle *pièces*, tragiche e comiche, anche in relazione a ciò che è possibile ricostruire degli eventuali movimenti scenici degli attori nel tempo immediatamente precedente alla recitazione delle battute incipitarie: un problema al quale, per i prologhi comici di *Archaia*, si è dimostrato particolarmente sensibile Geoffrey Arnott in un lavoro del 1993.¹⁵

Il punto debole, nell'approccio di Rodríguez Alfageme, risiede a mio avviso nel fatto che non ogni movimento scenico d'attore, che sia di entrata in scena o di uscita dalla scena,

13. Rodríguez Alfageme 1997.

14. Ivi 43 s.

15. Arnott 1993, 14-16.

è rilevante anche da un punto di vista strutturale. E dunque, per esempio, ha senso isolare come scene distinte, pur facendole afferire a una sequenza unitaria, i primi cinque versi della commedia, da un lato, e poi i versi da 6 a 97, dall'altro, sulla base del solo fatto che i primi cinque versi della commedia sono recitati in breve monologo dal primo servo mentre i rimanenti novantuno sono recitati da entrambi i servi, fino alla provvisoria, brevissima uscita del secondo in cerca del vino che dovrà servire a escogitare la trovata (il $\tau\iota\ \delta\epsilon\zeta\iota\acute{o}\nu$ evocato a v. 96) adatta ad affrancare i due servi dai soprusi di Paflagone? Direi proprio di no, e a tanto maggior ragione quanto più si ponga mente al fatto che l'assetto scenico e drammaturgico escogitato da Aristofane per l'attacco della commedia prevedeva con ogni verosimiglianza, se non con assoluta certezza, la visibile presenza in scena di entrambi i servi fin da subito. La prima autentica frattura formale, il primo punto di effettiva discontinuità strutturale, cade in realtà, nel prologo, in corrispondenza dei versi 35-39: versi che, al centro, alcuni anni fa, di un bel lavoro di Angela Andrisano,¹⁶ nel rompere per un momento, ma in modo flagrante, quella che i teorici del teatro chiamano illusione scenica, e formulando, insieme, un appello espresso al pubblico in cerca di un segno esplicito di approvazione (vv. 37-39), servono da snodo, da cerniera, tra la sezione dialogica incipitaria e il lungo e dettagliato monologo espositivo per mezzo del quale il primo servo informa gli spettatori degli antefatti dell'azione (vv. 40-70).

Si tratta, come è noto, di un assetto, piuttosto ben studiato già a partire dall'Ottocento,¹⁷ che ricorre, in Aristofane, anche nei prologhi di *Vespe* e *Pace*: due personaggi di rango servile (gli anonimi $\omicron\iota\kappa\acute{\epsilon}\tau\alpha\iota$ di *Cavalieri* e *Pace*; Sosia e Xantia nelle *Vespe*) che dialogano tra loro per un certo numero di versi fino al momento in cui uno dei due prende la parola, da autentico $\pi\rho\omicron\lambda\omicron\gamma\iota\zeta\omega\nu$, per mettere al corrente il pubblico della situazione che fa da sfondo all'attacco della commedia. Il fatto che tale assetto ricorra, nell'Aristofane superstita, in tre commedie cronologicamente contigue, e poi non più, sembra suggerire una predilezione circoscritta nel tempo, l'adesione a una configurazione del prologo che potrebbe essere stata particolarmente *à la page*, sulle scene comiche attiche, nel torno di anni che videro la rappresentazione delle tre commedie di Aristofane che ne attestano l'utilizzo, per poi uscire progressivamente di scena. In mancanza del quadro di contesto, è però impossibile

16. Andrisano 1997-2000.

17. Kachler 1877; si veda poi soprattutto Heß 1953, 1-32.

stabilire se si tratti di una *Erfindung* aristofanea, o se invece Aristofane non abbia fatto altro che sperimentare in proprio, nelle tre commedie in questione e forse altrove, in commedie riconducibili, per composizione e rappresentazione, al medesimo periodo, una tipologia di prologo introdotta da altri. Altrettanto impossibile stabilire fino a che punto e in che termini questa tipologia di prologo sia stata concretamente utilizzata dai poeti colleghi e rivali di Aristofane.

Un dato di importanza non secondaria, questo: solo il quadro di contesto permetterebbe, infatti, di valutare la portata dell'operato di Aristofane nelle tre commedie in questione quanto, ad esempio, al grado di sperimentazione, di libertà di movimento, che Aristofane avrà potuto esperirvi rispetto a una struttura formale di prerogative piuttosto rigide, tanto in relazione a suoi eventuali esperimenti precedenti nel tempo, quanto rispetto a ciò che di questa tipologia di prologo avevano fatto e continuavano a fare i suoi rivali. Una riflessione, determinata dallo stato più che mai lacunoso della documentazione, che dovrebbe ispirare cautela anche in chi voglia credere, come me, alla più volte predicata, specie in ambito tedesco, flessibilità di Aristofane nell'utilizzo delle strutture fisse proprie del genere da lui praticato, tanto in relazione alle strutture di prerogative formali più stabili e rigide (parabasi; agone epirrematico) quanto in relazione a sequenze che, come i prologhi e i finali, sembrano invece mostrare un tasso di variabilità più pronunciato. Assai ragionevoli, e salutari, a questo proposito, le osservazioni che trovo adesso svolte da Fausto Montana alla fine della sua recensione al già citato volume di Marta Di Bari sui finali di Aristofane: «Tenere memoria critica della natura a rigor di termini non letteraria ma performativa del dramma attico e del ruolo storicamente funzionale (strumentale) del 'testo' (cioè, in pratica, del libretto) dovrebbe favorire l'allentamento delle nostre rigidità interpretative anche rispetto agli *usus* autoriali: che certe volte sono definiti per *petitio principii* e applicati in campo ermeneutico con inconcludente circolarità assiomatica, omettendo la possibilità del tutto naturale della varietà e variabilità diacronica e sincronica delle poetiche. Per esempio: a partire da quando e fino a che punto esistette un 'uso' aristofaneo nella concezione dei finali comici?». ¹⁸ Un'avvertenza che vale, ovviamente, anche per i prologhi.

18. Montana 2015, 504.

Come che sia, quel che si osserva nel lungo scambio dialogico che porta dalla chiusa del monologo espositivo all'ingresso in scena del salsicciaio (vv. 71-149) è qualcosa di molto diverso, sul piano dei contenuti e delle funzioni, rispetto al più circoscritto dialogo iniziale. Il che, sia detto quasi tra parentesi, mi spingerebbe a immaginare una ripartizione del prologo in quattro sottosezioni: la prima estendentesi dall'attacco della commedia fino all'inizio del monologo, la seconda comprendente il monologo e il resto del dialogo tra i due servi, la terza e la quarta marcate invece, al loro inizio, da due ingressi in scena significativi anche da un punto di vista strutturale: il primo ingresso in scena del Salsicciaio prima (v. 150), poi la prima comparsa di Paflagone (v. 235). Quanto ai vv. 71-149, sarei più che mai propenso a isolarli decisamente da quanto precede. Nei primi quaranta versi della commedia, salvi forse i cinque versi di esordio del primo servo, che forniscono primi, aurorali elementi di informazione quanto alla trama della commedia, l'intento di Aristofane sembra davvero limitato al puro e semplice intrattenimento del pubblico.¹⁹ A questo ridurrei la lamentosa *ξυναυλία* su arie di Olimpo dei versi 8-10, il cursorio inserto paratragico che fa da preludio, ai versi 16-19, al consueto coinvolgimento scommatico di Euripide per il tramite della madre erbivendola, il gioco verbale su *μόλωμεν/αὐτομολῶμεν* dei versi 21-29 e infine gli stessi versi 30-34, nei quali pure si è voluto vedere, credo a torto, un riferimento allusivo alla *pietas* di Nicia,²⁰ anche se poi è opportuno non mancare di cautela nel dismettere come puro intrattenimento anche ciò che davvero non sembra altro che puro *lusus* comico. Se è vero infatti, ad esempio, che il gioco verbale su *μόλωμεν/αὐτομολῶμεν* dei versi 21-29 sembra non molto più che un pretesto per l'allusione oscena alla masturbazione veicolata dal ricorso esplicito al verbo *δέφεσθαι* ai versi 24 e 29, è vero anche che il problema della diserzione degli schiavi non poteva certo risuonare privo di implicazioni persino sinistre alle orecchie di un pubblico di spettatori che solo pochi anni prima, nell'imminenza ormai dello scoppio delle ostilità, avevano udito lucidamente prefigurato il rischio delle *αὐτομολίαι* in seno al discorso pronun-

19. Così, ad esempio, Arnott 1993, 22: «*The Knights* begins with 35 lines of dialogue between two Athenian slaves, and the only expository distillation dropped into them is the information that the master of the household has just bought a Paphlagonian slave whose arrival has spelled disaster for the other slaves. Everything else in these lines is comic patter».

20. Si vedano, a questo proposito, le giudiziose osservazioni svolte da Vinicio Tammaro in un lavoro del 1991 dedicato a una radicale e complessiva messa in discussione dell'idea, pur molto fortunata, che dietro i due servi del prologo dei *Cavalieri* siano da scorgere Demostene e Nicia: Tammaro 1991, 147.

ciato da Pericle in assemblea a favore della guerra contro i Lacedemoni (Th. I 142,4), e che avrebbero del resto visto puntualmente inverarsi la profezia di Pericle nel 413, ai tempi della fortificazione di Decelea da parte degli Spartani: fonte, ancora una volta, Tucidide, il quale, a VII 27,5, evoca la diserzione di ben ventimila schiavi (τῆς τε γὰρ χώρας ἀπάσης ἐστέρηντο καὶ ἀνδραπόδων πλεον ἢ δύο μυριάδες ἡτομολήκεσαν). Allo stesso modo, non è da escludere che nei versi 13b-19 sia da scorgere qualcosa di più che un semplice e inoffensivo diversivo scommatico, ovvero un preciso e consapevole intento metateatrale, come suggerisce Lauriola (2010) 232-235.

Certo è che, sul dialogo contenuto nei versi successivi al monologo espositivo, è come se la luce nuova del monologo riverberasse i suoi effetti, configurandolo in termini integralmente diversi rispetto al dialogo iniziale. Fornita al pubblico, dopo la già eloquente anticipazione di v. 4 s., ogni possibile informazione sullo spazio scenico che fa da sfondo all'azione;²¹ chiarita l'identità del vecchio Demos, il padrone di casa, e del suo servo di recente acquisto, Paflagone, dipinto secondo i canoni più tipici della caratterizzazione comica del demagogo; stabilito saldamente l'impianto metaforico, e anzi, allegorico, del discorso comico che sta per svolgere;²² descritto il segno del rapporto che lega Demos al suo nuovo servo; svolte allusioni inequivoche alla situazione del momento, specie attraverso il coinvolgimento in maschera comica dei fatti di Pilo, ai versi 54-57, Aristofane svolge il resto del dialogo tra i due servi in modo da farne il naturale seguito del monologo espositivo. La conseguenza più impressionante risiede, credo, nei termini in cui il materiale discorsivo elaborato nel fitto dialogo tra i due personaggi in scena, pur conservando pienamente il suo potenziale comico, perde totalmente il carattere pur entro certi limiti gratuito, irrelato, episodico che appare possedere, come si è visto, nella sezione incipitaria del prologo. Si faccia cioè, da espediente più o meno improvvisato, fatto costitutivo dell'azione messa in scena, ora recuperando e sviluppando elementi già messi a tema in precedenza nel fitto ordito motivi-

21. Si veda, a tal proposito, Sánchez García 2006.

22. Si pensi, solo per fare un esempio, alla martellante insistenza con la quale, in relazione a Paflagone, vengono coinvolti lemmi afferenti alla sfera della lavorazione del cuoio, a rendere inequivocabile l'identificazione di Paflagone con Cleone: βυρσοδέψην Παφλαγόννα (v. 44); βυρσοπαφλαγών (v. 47); κοσκυλματίος ἄκροισι (v. 49); βυρσίνην (v. 59); βυρσαίετος (vv. 197, 203 e 209).

co del monologo, ora anticipando temi e motivi destinati ad avere sviluppo sostanziale nel seguito della commedia.

Così, la grottesca immagine con la quale Paflagone è metamorfosato in una sorta di mostruoso colosso che occupa la Grecia in ogni sua parte e al cui sguardo dall'alto nulla sfugge, come accade a Zeus (vv. 74-79), se è costruita per il tramite di utensili comici comuni, a culminare nei rutilanti giochi paretimologici che coinvolgono gli etnonimi di invenzione accumulati in serie al verso 78 s., è però essenziale a ribadire in modo nuovo alcune delle idee messe a tema appena prima, nel corso del monologo, in relazione alla caratterizzazione demagogica del personaggio preso di mira: il suo occhiuto controllo, la sua *εὐρυπρωκτία*, la sua insaziabile, vorace rapacità di ladro. La trovata del verso 83 s., apparentemente gratuita nel suo coinvolgimento di Temistocle, ha invece il compito di introdurre, nel contesto dell'economia tematica dei *Cavalieri*, un personaggio, Temistocle, appunto, attorno al quale Aristofane riflette a lungo nel seguito della commedia, come ha mostrato benissimo Fausto Montana in un lavoro del 2002.²³ Anche il simposietto eslege inscenato dai due servi immediatamente dopo, ai versi 85-114, coinvolge un istituto, quello, appunto, del simposio, che, oltre a essere elemento costitutivo delle pratiche delle *élites* aristocratiche rappresentate in modo tutt'altro che episodico, nei *Cavalieri*, dai componenti del coro, costituisce uno degli ingredienti primari dell'impianto tematico della commedia.²⁴ Così, del resto, è anche della scena degli oracoli contenuta ai versi 115-143, un episodio che anticipa non soltanto gli sviluppi interni al prologo, ovvero la sezione (vv. 195-222) nel corso della quale il Salsicciaio, appena giunto in scena, viene progressivamente convinto dal primo servo di essere l'erede designato di Paflagone alla guida della città proprio in forza della recitazione dell'oracolo sottratto appena prima allo stesso Paflagone, ma anche il grande agone di oracoli che, incastonato tra il canto corale dei versi 973-996 e l'amebeo lirico contenuto ai versi 1111-1150, segna il momento culminante della capitolazione di Paflagone.

Ma il discorso potrebbe essere esteso a ambiti più circoscritti: alla ricorrenza, ad esempio, di sfere semantiche significative, quando non di lemmi isolati, dei quali sarebbe

23. Montana 2002.

24. Cfr. da ultimo Pütz 2007, 103-111 e Wecowski 2014, 66, per il quale i versi 92-94 rifletterebero, appunto, «a state of minds of the fifth-century Athenian élites».

interessante studiare le prime ricorrenze nel prologo per poi seguirne il periodico riaffiorare nel corso della commedia. Basti, qui, un cenno al repertorio lessematico relativo alla caratterizzazione del Paflagone, un repertorio che, continuamente ribadito, variato e ricombinato nell'arco dell'intera commedia, è però messo compiutamente a punto già nel corso del prologo: penso, ad esempio, all'ambito semantico dell'inganno e dell'adulazione (vv. 48, 215 s.); a quello della ripugnanza, espresso da lemmi quali βδελυρός e μιάρος (vv. 125, 134, 193, a non dir nulla dei pur problematici versi 230-233, che, comunque intesi, presuppongono ovviamente la disgustosa bruttezza di Paflagone); a quello della ribalderia calunniosa, che si addensa ripetutamente attorno a lemmi afferenti alla sfera della πανουργία e della διαβολή (vv. 7, 45, 64); a quello della rapacità predatoria, rappresentato da una costellazione di lemmi: ἀρπάζω e composti, αἰτέω, δωροδοκέω (vv. 52, 56, 205); a quello del frastuono scomposto e violento dell'oratoria e, più in generale, dei modi, degli atteggiamenti, delle strategie pubbliche tipiche del demagogo (vv. 137, 214, 218). Un repertorio lessematico che, riccamente declinato lungo tutto l'arco del prologo, trova la sua prima ripresa in grande stile già nei primi versi eseguiti dal corifeo in attacco di parodo (vv. 247-254), versi il cui effetto ossessivamente martellante, oltre che alla loro collocazione in apertura di una parodo di inseguimento e al ritmo cadenzato dei trochei, si deve certo anche al fatto che lo spettatore vi trovava ribadita in denso ammasso una quota non insignificante di lemmi che aveva già udito ripetutamente affiorare nei versi precedenti. Altrettanto dicasi, solo per fare ancora un esempio, del motivo dell'epifania divina, che, veicolato da terminologia di taglio, per così dire, tecnico, a partire dall'uso di φαίνω e composti, ricorre già nel prologo associato alla comparsa del Salsicciaio, nei versi di annuncio del primo servo (vv. 147-149), per poi affiorare a più riprese nel corso dei *Cavalieri* fino a definire, in una luce quanto mai ambigua, l'epifania di Demos ringiovanito nel finale della commedia.²⁵ I versi 71-149, nel conferire elaborazione ulteriore a elementi già messi a tema in precedenza e nell'anticipare, a un tempo, motivi destinati a trovare elaborazione nel seguito della *pièce*, si caricano del compito, nodale, di porre le basi per i primi sviluppi dell'azione: il che, nei *Cavalieri*, avviene, ancora in pieno regime di prologo, si badi, a partire dal primo ingresso in scena del Salsicciaio al verso 150.

25. Cfr. Kleinknecht 1939 e, da ultimo, Di Bari 2013, 105 ss.

Il prologo comico, dunque, come struttura che, pur comprendendo, specie in attacco, elementi di evasione, di puro e semplice intrattenimento, in corrispondenza, del resto, di un momento sensibile della commedia, il suo incipit, un momento che il poeta comico poteva cercare di sfruttare per fare colpo sui suoi spettatori e sui giudici con trovate comiche prive di qualsivoglia risvolto di ordine complessivo, è però funzionale, in essenza, a mettere in movimento il motore dell'azione, garantendo agli spettatori l'orientamento del quale hanno più che mai bisogno e mettendo, per così dire, sul tappeto l'intera gamma del repertorio motivico della commedia che di volta in volta introduce. Questo processo innesca meccanismi non superficiali di coinvolgimento, chiama, cioè, il pubblico a cooperare attivamente nell'operazione di decodificazione dell'impianto della commedia sulla base dei dati che appunto nel corso del prologo gli vengono a poco a poco somministrati per progressivo incremento di informazioni. Al punto che, almeno nei prologhi di *Cavalieri*, *Vespe* e *Pace*, l'organizzazione del discorso finisce per assomigliare a una sorta di enigma, che il pubblico è chiamato a sciogliere progressivamente: così, benissimo, Zimmermann in una nota della sua recente messa a punto per il nuovo *Handbuch der Altertumswissenschaft*.²⁶

Credo, per chiudere, che le osservazioni che ho cercato di svolgere rendano chiaro il ruolo essenziale, costitutivo, del prologo comico di quinto secolo in relazione al complesso della *pièce*: del tutto indipendentemente da quanto si voglia immaginare dei primordi della commedia attica, e anche a voler considerare il prologo comico, diversamente dalla parabasi e dall'agone epirrematico, come uno dei frutti più innovativi dell'evoluzione della commedia da spettacolo poco più che improvvisato e rudimentale a fatto di teatro drammaturgicamente compiuto e inserito a pieno titolo all'interno del sistema cittadino delle rappresentazioni, nelle commedie che Aristofane mette in scena a partire dal 425 a. C., data di rappresentazione degli *Acarnesi*, il prologo si presenta come un organismo esteso, articolato, pienamente maturo, e insieme come una struttura essenziale all'economia complessiva del dramma. Mi piace, allora, chiudere, con le parole pronunciate a Siracusa da Carlo Ferdinando Russo, appunto in relazione al prologo aristofaneo, in occasione dell'undicesimo congresso internazionale di studi sul dramma antico: «Torno a un altro giovane, Zieliński,

26. Zimmermann 2011, 687: «Man könnte geradezu von einem dramatischen Rätsel sprechen, das später im Verlauf der Handlung aufgelöst wird».

quando scriveva che il prologo è spesso strappabile, e citava le *Vespe*: in questo giuoco allo strappo, io parteciperei con gli *Acarnesi*; ma sarebbe uno smembrare, fra le proteste di Pier della Vigna. Il prologo ha infatti radici profonde nell'albero [...]. Se tu strappi il prologo, hai lo spettacolo spontaneista all'aperto, come era una volta». ²⁷ Ma non basta, perché del prologo comico, o almeno dei prologhi aristofanei, ove più ove meno, e certo nel caso del prologo dei *Cavalieri* con entusiasmo incondizionato, bisognerà che si predichi, oltre che l'efficacia drammaturgica, la straordinaria bellezza. Poco oltre il passo appena citato, in chiusa di intervento, Russo citava una pericope dal finale dei *Geständnisse* di Heinrich Heine: un passo famoso, nel quale Heine contrappone l'Aristofane del cielo, ovvero Dio, a se stesso, il 'piccolo Aristofane terrestre', capace di motteggi non molto più che miserabili al confronto con quelli, ben più grandiosamente efficaci, dell'Aristofane celeste. ²⁸ A questo proposito Russo nota quanto segue: ²⁹ «Vorrei profittare, vorrei dire: *der Aristophanes des Himmels*, l'Aristofane celeste: le liriche, la parabasi, l'agone; *der irdische Aristophanes*, l'Aristofane terrestre, il prologo...», parole nelle quali non è difficile vedere in controluce il devoto entusiasmo che, per l'Aristofane lirico, provava Eduard Fraenkel. Eppure, anche se forse non sempre così in alto come nel prologo dei *Cavalieri*, Aristofane sa volare anche nei prologhi: un dato del quale sarà bene tenga conto, per rendere pienamente giustizia all'oggetto della sua ricerca, chiunque decida, prima o poi, di scrivere, finalmente, quella monografia sui prologhi aristofanei che è, oggi, un autentico, quanto mai urgente, *desideratum*, nel pur ricco panorama degli studi dedicati alle strutture formali dell'*Archaia*.

[M. N.]

27. Russo 1987, 72.

28. Per l'autoidentificazione di Heine con Aristofane vd. Holtermann 2004, 132-143; sul passo dei *Geständnisse* 143.

29. Russo 1987, 73.

Il prologo nell'erudizione

Il termine πρόλογος compare per la prima volta nella letteratura greca conservata all'interno della celebre scena delle *Rane* (1119-1250) in cui vengono messi a confronto gli esordi delle tragedie eschilee ed euripidee. Euripide, infatti, dichiara ai vv. 1119-1122 che analizzerà i prologhi per vagliare «la prima parte della tragedia di questo genio» (cioè Eschilo, τὸ πρῶτον τῆς τραγωδίας μέρος / ... τοῦ δεξιού). Gli scolii *vetera* al v. 1119 (cfr. Tzetzes *ad locum*) glossano πρόλογος con προοίμιον, termine che significa «preludio», etimologicamente «ciò che precede una οἴμη (canto, racconto)», mentre la notazione *vetus* al v. 1120 spiega, autoschediasticamente, che, in Aristofane, τὸ πρῶτον è riferito a πρόλογος in quanto quest'ultimo è la prima parte della tragedia (ὁ γὰρ πρόλογος μέρος πρῶτον τῆς τραγωδίας). Le due parole in questione, πρόλογος e προοίμιον, ricorrono nella letteratura erudita posteriore, segnatamente in quella dipendente da Aristotele: eppure, come nota Dover (1993, 331), non è certo che Aristofane usi πρόλογος nello stesso senso dello Stagirita, in quanto nelle *Rane* solo i primi versi delle tragedie sono evocati, mentre – come vedremo meglio fra poco – nella *Poetica* «prologo» va a indicare un'intera scena. Ad ogni modo, quale che sia il significato del termine in Aristofane, pare sufficientemente associato che la scena delle *Rane* presupponga che πρόλογος fosse già di uso comune alla fine del V secolo.³⁰

Per quanto concerne Aristotele, egli discute del πρόλογος nella *Poetica* e nella *Retorica*. Nella prima opera, lo Stagirita spiega (1452b14-27) che il prologo è una delle parti della tragedia (μέρη δὲ τραγωδίας), insieme all'episodio, all'esodo e alle parti corali, fra cui vanno annoverati la parodo, lo stasimo, i canti di scena e i κομμοί («canti di lutto»). Riguardo a πρόλογος, Aristotele chiarisce che esso è «la parte completa della tragedia che precede l'ingresso (πάροδος) del coro» (trad. Donini 2008, ἔστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου): data questa formulazione, soprattutto in ragione dell'aggettivo ὅλος («tutto intero»), risulta che, qui, lo Stagirita considera il prologo come qualcosa dotato di una coerente e organica unità;³¹ eppure, spesso egli sembra usare il termine con un senso

30. Cfr. Dunsch 2014, 501.

31. A tal proposito cfr. Dunsch 2014, 513.

più ristretto, limitato all'esordio di una *pièce*, esattamente come nelle *Rane* di Aristofane.³² Relativamente alla tragedia, la formulazione aristotelica trova riecheggiamenti in Psello (*De tragoedia* 1) e Tzetzes (*Versus de poematum generibus* 3,21): per la commedia, del resto, l'erudizione antica ha adottato formulazioni che rispecchiano quanto Aristotele dice del prologo tragico, sempre che lo stesso Stagirita non avesse adoperato per il genere comico una dicitura comparabile a quella della tragedia, soprattutto se il *Tractatus Coislinianus* (*Prol.Com.* 15 Koster) è in una qualche maniera connesso con il supposto secondo libro della *Poetica*.³³ In questo trattato (17), in effetti, si identifica il prologo con la sezione che precede l'ingresso del coro (πρόλογός ἐστιν μῦριον κωμῳδίας τὸ μέχρι τῆς εἰσόδου τοῦ χοροῦ), una formulazione che si ritrova anche nell'*Anonymus Crameri* (*Prol.Com.* XIc 61 s. Koster).

Della funzione del prologo, specificatamente nell'oratoria, si occupa Aristotele nel III libro della *Retorica*. In 1414b19-26, difatti, lo Stagirita ricorda come il προοίμιον sia l'inizio di un discorso, che si chiama in poesia (drammatica) πρόλογος e nell'auletica προαύλιον. Il pensatore prosegue mettendo in luce come l'esordio consenta di aprire la via a quanto verrà detto in seguito (πάντα γὰρ ἀρχαὶ ταῦτ' εἰσὶ, καὶ οἷον ὁδοποιήσις τῷ ἐπιόντι): egli introduce così l'esempio del preludio auletico, che dà l'intonazione a tutta la composizione. Alcune pagine dopo (1415a7-25), Aristotele chiarisce come i προοίμια dei discorsi giudiziari abbiano lo stesso valore dei prologhi drammatici (τῶν δραμάτων οἱ πρόλογοι) e delle composizioni proemiali dell'epica (τῶν ἐπῶν τὰ προοίμια); lo stesso dicasi per gli esordi dei diti-rambi. La funzione di questi diversi tipi di esordi è quella di anticipare il tema del discorso e impedire che il pensiero rimanga sospeso (ἵνα προειδῶσι περὶ οὗ [ἤ] ὁ λόγος καὶ μὴ κρέμνηται ἢ διάνοια): quanto rimane indefinito, infatti, rischia – secondo Aristotele – di indurre in errore il pubblico. L'esordio, insomma, consente di seguire il discorso, un elemento che era probabilmente essenziale per una fruizione orale. Aristotele prosegue con tre esordi a mo' di esempio: quello dell'*Iliade*, quello dell'*Odissea* e quello, probabilmente, dei *Persika* di Cherilo di Samo. Lo Stagirita continua, dicendo che i poeti tragici sono soliti spiegare il contenuto dei loro drammi: lo possono fare immediatamente nei prologhi, come Euripide; oppure farlo in seguito da qualche altra parte, come Sofocle nell'*Edipo re* al v. 774. Lo stesso,

32. Cfr. Taplin 1977, 471 ss.

33. Cfr. Janko 1984.

del resto, accadrebbe in commedia. La funzione necessaria e propria del προοίμιον, in sostanza, è di indicare il fine (τέλος) cui mira il discorso (su questa sezione della *Rhetorica*, si veda il commento di Gastaldi 2014).

Se, relativamente ai prologhi, è spesso il nome di Euripide a ricorrere,³⁴ l'inventore di questa sezione della tragedia sarebbe stato Tespi: secondo Temistio (*Or.* 26,316d), Aristotele avrebbe detto che, inizialmente, il coro entrava cantando in onore degli dei, mentre sarebbe stato Tespi ad aver inventato il prologo e le parti recitate; Eschilo, invece, si sarebbe limitato a introdurre il terzo attore (su Tespi, cfr. Clem. Al., *Strom* I 16,79 e *Suda* θ 282 A.). Tale notizia, tuttavia, contrasta con quanto dice lo stesso Aristotele nella *Poetica* (1449a16-19), dove non si menziona affatto Tespi e si attribuisce a Eschilo l'invenzione del secondo attore: resta in dubbio, dunque, se Temistio abbia attribuito falsamente la notizia ad Aristotele o se essa fosse contenuta in una opera perduta dello Stagirita.

[s. c.]

34. E.g. *Schol. vet. Ar. Ach.* 416a e *vet. Ar. Th.* 1065.

Il prologo nella traduzione e nella messa in scena*

Se si osserva il prologo aristofaneo dal punto di vista pragmatico, con occhio da teatranti più che da classicisti, a colpire è l'importanza e la varietà delle sue funzioni. Il suo ruolo non è meramente strumentale, ma metateatrale e per così dire 'portante': è una sorta di timone, una barra che segna la rotta, già nei primi versi che conserviamo di Aristofane. O, per usare una metafora musicale, è una chiave a inizio partitura, che ci dà in prima battuta la 'tonalità' della commedia in questione: un accordo dominante, che varia di volta in volta, frutto di un sapiente equilibrio tra le scelte linguistiche, formali e di contenuto che contraddistinguono ciascuna commedia, trama e perfino personaggio. E se le note sono sempre le stesse, naturalmente, le combinazioni sono infinite. Nei miei studi su Aristofane, dal punto di vista teatrale (si veda la bibliografia in calce e in particolare Treu 1999), ho riscontrato molte variabili e poche costanti, a partire proprio dal prologo. Innanzitutto gli attori: prima ancora di tradurre, leggere o ascoltare una sola battuta, per capire cosa ci aspetta basta guardare quanti attori sono in scena. Sono loro (per mantenere la metafora musicale), le chiavi, gli accordi, il ritmo e gli strumenti che caratterizzano la partitura. Sin dal prologo è evidente come il primo attore (sempre presente in scena, come vedremo) abbia la parte del 'primo violino', ma è anche il *diapason* che 'dà il La' all'orchestra permettendo via via agli altri strumenti di accordarsi insieme, e agli attori di entrare in scena o di prendere parte al gioco, man mano, secondo le regole che lui stabilisce. Anche Lanza (2012, 173) suddivide il prologo degli *Acarnesi* (vv. 1-203) in tre movimenti "adagio, concitato, andante": il primo è un monologo, il secondo una scena di gruppo, e il terzo un dialogo a due. Il ruolo di 'direttore d'orchestra' spetta al regista (che Aristofane programmaticamente distingue da sé, rinunciando a quel ruolo a favore di un professionista del mestiere): è lui a 'dare l'attacco' alla commedia, e questo vale anche per ogni allestimento moderno.

* Il testo qui riprodotto è la versione aggiornata, con lievi modifiche e aggiunte, del contributo pubblicato online ("Il prologo nella traduzione e nella messinscena" <<http://www.lessicodelcomico.unimi.it/prologo/>>) in occasione del mio intervento al convegno "Per un Lessico della Commedia Greca" (Università degli Studi di Milano, 2-3 febbraio 2016). Colgo l'occasione per ringraziare Maddalena Giovannelli, gli organizzatori, i relatori e i partecipanti al dibattito in quella sede.

Lo sa bene chi frequenta i teatri, le sale da concerto, le arene estive: l'*incipit* è in ogni caso fondamentale, nel bene e nel male, sulla carta come sulla scena. Qui l'autore e il traduttore, il regista e l'attore si giocano il rapporto col pubblico.

E non solo a teatro: le prime battute di un copione, i primi momenti di uno spettacolo, valgono come l'inizio di un brano musicale, le prime scene di un film o di un telefilm (che spesso hanno un vero e proprio prologo, come è noto). In pochi minuti, talvolta anche secondi, lo spettatore tv decide se cambiare canale o proseguire. Lo stesso vale per l'autore e l'attore comico, antico o moderno (anche televisivo), e di riflesso per il traduttore: con le prime battute può farci chiudere il libro o farci proseguire la lettura. E se è vero che in teatro il pubblico non cambia canale, e raramente si alza e se ne va, tuttavia il comico resta un duro banco di prova per qualsiasi attore, che 'sente' la sala al primo colpo: se la risata non si innesca subito, se non scatta la complicità nei primi momenti, allora difficilmente lo spettacolo decolla. Lo hanno sottolineato in tanti, da Dario Fo a Vittorio Gassman, e tutti, da spettatori, lo possiamo confermare. Le prime battute, oltre a far ridere, servono a 'scaldare il pubblico' (in gergo teatrale) ossia a instaurare con gli spettatori un rapporto empatico e solidale che durerà per tutta la commedia, nel migliore dei casi: soprattutto per il commediografo antico, che disputa una gara a colpi di risate, è facile immaginare che un prologo riuscito (o meno) possa contribuire in modo determinante alla vittoria o alla sconfitta nel concorso cittadino.

Aristofane lo sa bene. E ce ne dà prova, ogni volta, sfoggiando il suo repertorio di trucchi per conquistare il pubblico in poche, pochissime battute. A differenza di altri comici (anche solo di pochi anni successivi) Aristofane non comincia col raccontarci una storia, un antefatto, una situazione. Può anche non farlo affatto, o perlomeno non subito: prima ci fa entrare nel *mood* della commedia; crea un'atmosfera unica, ogni volta diversa; ci fa assaggiare i sapori 'forti', ma anche più delicati, che compongono la sua personale ricetta. Gli ingredienti di base sono la parodia tragica, gli attacchi ai personaggi noti, i commenti a fatti di cronaca, i lazzi e le buffonerie su malesseri, difetti fisici o incontinenza di singoli individui o categorie di persone, oppure l'incapacità di poeti e musicisti, ma soprattutto dei comici rivali. In modo autoironico, Aristofane nel prologo delle *Vespe* (vv. 50 ss.) sciorina i trucchi del mestiere che infarciscono le sue stesse commedie, e ne prende le distanze. I due servi, prima

di esporre la vicenda, chiariscono agli spettatori cosa *non* devono aspettarsi: “risate megarési, sottobanco”, “la solita coppia di servi che da un cesto butta noci agli spettatori”, “né il solito Eracle, che gli fregano il pranzo, e neanche Euripide, sfottuto l’ennesima volta” (Marzullo 2008, 294-5). E ancora, per distinguersi dai rivali, nel prologo delle *Rane* (vv. 1-12) l’autore, per bocca del primo attore (Xantia) e del terzo (Dioniso) critica i lazzi altrui, a suo dire triti e ritriti: e al tempo stesso li usa (cfr. la traduzione di Cantarella 1964, 43-7, usata da Ronconi a Siracusa nel 2002, e Del Corno 1992, 11-3).

E non è un caso se quella stessa commedia – com’è noto scopertamente metateatrale – prende di mira in modo esplicito, ripetuto e magistrale proprio i prologhi dell’amato/odiato Euripide. Aristofane si propone, tramite Eschilo, di ‘distruggerli’, dimostrando di poterci “adattare ogni cosa: sacchettina, boccetta, bisaccina” (Romagnoli 1933), ossia completando ogni verso del rivale con lo stesso finale “ruppe la boccetta” (Romagnoli 1933) o “perse la boccetta” (Marzullo 2008), creando così il primo memorabile ‘tormentone’ comico della storia. Il lazzo con la ripetizione ossessiva in crescendo (fruibile dal grande pubblico) ha la più sottile funzione (apprezzata dagli intenditori) di mettere a nudo l’intercambiabilità delle formule, ma nel complesso la modularità dei prologhi, e sottintende l’accusa a Euripide di sfruttare all’infinito un modello abusato (cfr. *supra* “Forme e funzioni del prologo nella commedia di Aristofane. Il caso dei *Cavalieri*” e “Il prologo nell’erudizione”). Peraltro, come nel sopra citato prologo delle *Rane*, anche in questo caso Aristofane non ha remore nell’usare disinvoltamente quello che irride: proprio il modello dei prologhi tragici e specialmente euripidei (ben noti al pubblico per evidente contiguità spazio-temporale) è presupposto di molti suoi memorabili ‘attacchi’ (ad esempio negli *Acarnesi* e nelle *Donne a parlamento*: cfr. per la prima commedia Lanza 2012 e Lauriola 2008, per la seconda Capra 2010).

In questi casi è di solito il primo attore, che meglio padroneggia i registri più vari, dall’aulico al triviale – e ne fa buon uso per vincere il concorso – a riservarsi un lungo *incipit in climax*. Esordisce con un lamento, una preghiera, un’invocazione che riecheggia nel tono, nel lessico e negli stilemi tragedie ben note, o genericamente una ‘maniera tragica’, che di solito si infrange ben presto con una battuta dal sapore forte e di contenuto basso o triviale. La paratragodia raggiunge l’apice, a nostro avviso, nel prologo delle *Nuvole*, carat-

terizzato da un'atmosfera notturna, malinconica, perfino angosciata: il protagonista non riesce a dormire, tormentato dai debiti, mentre il figlio responsabile della sua rovina dorme beatamente e sogna cavalli (la sua mera presenza fisica e la controscena 'onirica' accrescono evidentemente l'isolamento avvertito dal protagonista). Questo *humour* nero caratteristico del prologo domina non a caso l'intera commedia e culmina nel finale drammatico (l'incendio al Pensatoio) sempre più spesso accentuato dagli allestimenti recenti. Si vedano rispettivamente Treu, Giovannelli, Capra (2010) per *Le Nuvole* dirette da Antonio Latella (2009) e Treu (2014) per *Le Nuvole* dell'Ensemble Teatro Due di Parma (2014): due allestimenti decisamente più 'cupi' rispetto alle *Nuvole* dirette da Sammartano (1988) e da Maggi (2011), semmai più vicini ai toni macabri delle *Rane* siracusane di Ronconi (2002) o a quelli grotteschi degli *Uccelli* di Tiezzi (2005).

Simili scelte di regia si inquadrano in una più generale tendenza a rileggere Aristofane in chiave 'dark', ma nel caso specifico delle *Nuvole* si giustificano, a nostro avviso, in virtù del peculiare clima sospeso, carico di tensione e di incertezza: in questa luce il prologo delle *Nuvole* appare una spia importante che prefigura il tema complesso della commedia nonché gli elementi contraddittori e ambigui che accomunano i personaggi e il Coro (Treu 1999, 42-5). Tutto questo è già evidente nei primi versi, sulla carta e sulla scena, grazie alla caratterizzazione insolitamente dettagliata e raffinata del protagonista che per certi versi rappresenta un'evoluzione del 'tipo comico' cui molta critica (almeno a partire da Cornford 1914) ha da tempo ricondotto i tratti essenziali e ricorrenti del protagonista aristofaneo. Anche in questo caso le scelte dell'autore sono dettate da esigenze pratiche e contingenti, oltre che stilistiche ed estetiche: in particolare il protagonista, ma anche il coro e gli altri attori, sono evidentemente portatori del messaggio, argomento o problema che ad Aristofane sta a cuore (la pace, prima di tutto).

A questo riguardo si è sottolineato sin da principio come il prologo serva a definire i temi-chiave della commedia, presentare i personaggi al pubblico e conquistarlo in pochi minuti: a tale scopo il commediografo rielabora tipi 'fissi', tradizionali e stereotipi dai tratti fisici e comportamentali ricorrenti, aggiungendo pochi selezionati tratti per evidenziare di volta di volta quel che gli serve.

All'identificazione concorrono costume, maschera e parrucca (vecchi, contadini, servi e così via), il modo di muoversi, il lessico fortemente caratterizzante con cui parlano di sé e dei loro problemi. Si tratta spesso di veri e propri antieroi, decisamente spregevoli. Eppure bastano poche battute e siamo già dalla loro parte: la miglior prova di un prologo riuscito, frutto di talento e di collaudato mestiere. Ne abbiamo due esempi già nei primi due prologhi conservati, *Acarnesi* e *Cavalieri*, esponenti rispettivamente di quello che potremmo chiamare prologo del 'primo tipo' (il primo attore solo in scena) e del 'secondo tipo' (due attori): in particolare nella seconda commedia il primo attore (in gergo teatrale 'il comico') è affiancato dal secondo ('la spalla') e insieme formano la cosiddetta 'coppia comica' (è il tipo di prologo più diffuso: *Cavalieri*, *Vespe*, *Pace*, *Uccelli*, *Rane*, *Pluto*). Tra questi personaggi ricorrenti ci sono naturalmente i servi in combutta o in competizione tra loro, che solitamente si lamentano del padrone (*Cavalieri*, *Vespe*, *Pace*) oppure viene direttamente inscenata la classica dialettica servo-padrone (*Rane* e *Pluto*).

Come è stato più volte sottolineato dalla critica, a partire da Russo (1984) e Lanza (1989), il perno di questa coppia è sempre il primo attore: e lui si riserva sempre il prologo, non solo per scaldare il pubblico, come si è detto, ma anche per catturarlo, portarlo dalla sua parte ed esporre in prima persona l'idea-chiave della commedia.

Se tutto questo spetta a lui, allora rinunciare a un momento così importante come il prologo sarebbe contro ogni logica teatrale: al più la sua entrata può essere ritardata ad effetto e preparata dagli altri attori (è il caso di Filocleone nelle *Vespe*). Per questo non convince per i *Cavalieri* la ripartizione dei ruoli proposta da Russo (1962; 1984) e Dearden (1976, 97) che attribuiscono al primo attore la sola parte del salsicciaio, che entra in scena a ben 150 versi dall'inizio: preferiamo seguire Lanza (1989) che invece suddivide la parte del salsicciaio tra terzo e primo attore (rispettivamente prima e dopo la parabasi) e assegna al primo attore la parte del primo servo, decisiva nel prologo (per la ripartizione dei ruoli nei *Cavalieri* cfr. Treu 1999, 21 ss., per il prologo, in particolare di questa commedia, cfr. *supra* "Forme e funzioni del prologo nella commedia di Aristofane. Il caso dei *Cavalieri*").

A questo proposito va anche sottolineato che tutti i personaggi del prologo dei *Cavalieri* (come di molti altri), non hanno nome, ma sono contraddistinti solamente dalla qua-

lifica di 'servo' o di 'salsicciaio'. Alcune edizioni riportano i nomi degli strateghi Nicia e Demostene (che dovevano essere riconoscibili dalle maschere, oltre che dai riferimenti testuali, ma non sono mai nominati) e di Agoracrito.

Non è marginale il fatto che quasi sempre i personaggi siano, a inizio commedia, significativamente anonimi: per favorire l'identificazione del pubblico, e per riservare come sorpresa il loro nome (spesso 'parlante') a prologo inoltrato (o anche più avanti). Le traduzioni italiane rendono variamente i nomi parlanti del protagonista e degli altri personaggi: in passato si è tentato di tradurli in equivalenti moderni.³⁵ In particolare la più recente edizione degli *Acarnesi*, curata da Diego Lanza, prima traduce con "Ambedeo" l'originale "Anfiteo" (per metà uomo e per metà immortale), e poi con "Falsancial" l'originale Pseudartabas "l'Occhio del Re" (Lanza 2012, 64-75): è probabile che le battute del Falso Persiano celassero una parodia delle formule ufficiali delle ambascerie del Gran Re (si veda Negri Treu, 2009) ma perlopiù i traduttori rinunciano a tradurle, o le rendono variamente in *grammelot*, ora in americano maccheronico (Lanza 2012, 177), con implicita assimilazione della 'lingua franca' di oggi a quella dell'antico Impero. Ancora, sui nomi parlanti e più in generale sui personaggi aristofanei si veda Capra (2010, 47 e 5): nella sua recente edizione delle *Donne a parlamento* (sulla scorta di Lanza, 1989), preferisce indicare quale attore sta parlando, per evidenziare la gerarchia dei ruoli e la continuità delle rispettive prestazioni, a prescindere dai personaggi interpretati (si veda anche Treu, Giovannelli, Capra 2010, 258-259). Una simile scelta, certo fondata e al tempo stesso coraggiosa, si contrappone a una prassi da tempo invalsa che non solo elenca tutti i personaggi a inizio commedia, ma ne indica il nome in didascalia, a dispetto della consuetudine originaria, e in generale a scapito del comico, dei suoi tempi e ritmi, di un suo ingrediente fondamentale: l'*aprosdoketon* o inatteso. Il nome parlante, come molte battute, fa leva sull'effetto-sorpresa: svelarlo al momento opportuno è come 'calare un asso' sulla scena, opportunamente preparato nel prologo (lo stesso accade per il coro: nel prologo si anticipa qualche indizio per stuzzicare la curiosità del pubblico e aprire la strada alla *parodos*). 'Bruciare' il nome a inizio commedia è come anticipare la fine di una barzelletta, sbagliando i tempi comici.

35. Cfr. a titolo di esempio le differenti scelte di Romagnoli 1933, Mastromarco 1983, Degani 1988 e tra gli ultimi Capra 2010 e Lanza 2012.

Altrettanta cautela sarebbe d'obbligo, per i traduttori, nel dare le indicazioni sullo spazio scenico del prologo: spesso si svolge in un ambiente domestico, con alcune vistose eccezioni come l'assemblea (*Acarnesi*) o un non-luogo fuori Atene, preludio a un'ambientazione aerea o sotterranea (*Pace*, *Uccelli*, *Rane*, *Pluto*). Ma quel che più conta è che è sempre l'attore comico, di volta in volta, a 'creare' lo spazio con le sue parole, come è stato osservato (Lanza 1989a). Le leggi teatrali che dominano la commedia antica non rispettano le nostre norme di verisimiglianza, e sono di natura altamente simbolica, non realistica. Dunque sarebbe buona norma limitare allo stretto necessario le didascalie sceniche, rigorosamente sincroniche, non prolettiche: evitando, in altre parole, di guastare l'effetto-sorpresa anticipando al pubblico quel che gli si farà vedere (o più probabilmente immaginare) a tempo debito. Molte edizioni invece premettono una lunga didascalia al testo che descrive minuziosamente la scena (presunta) ricavandola da quel che diranno gli attori soltanto in seguito. In questo modo si condiziona la percezione della scena da parte del lettore, mentre in Aristofane le cose vengono letteralmente 'evocate' dall'attore, come spiriti che prendono corpo in scena: prima, potremmo dire, semplicemente *non* esistono. Il prologo della *Pace* ad esempio è tutto giocato sull'indeterminatezza: i due servi stanno evidentemente impastando focacce, ma evitano accuratamente di menzionare lo scarabeo stercorario, e la materia di cui si nutre, parlano di 'mangiamerda' termine invalso nell'uso con significato metaforico e come tale equivocabile (difatti fingono che qualcuno nel pubblico lo fraintenda, e in questo modo ne approfittano per una frecciatina).

Riempire Aristofane di sovrabbondanti didascalie (nel caso dei traduttori), o di scenografie e oggetti (per la messinscena) è una tentazione cui pochi resistono: scenografi e registi spesso non si accontentano di una scena nuda e povera, come quella antica, ma già a inizio spettacolo l'affollano di oggetti e immagini. Piuttosto che una didascalia pare preferibile premettere, con maggiore originalità e sforzo creativo, una scena di nuova concezione come quella escogitata da Egisto Marcucci, regista degli *Acarnesi* (Siracusa, 1994). Aristofane sin dalle prime battute sottolinea lo stato di guerra, l'impatto che ha sul protagonista (e di riflesso, come abbiamo visto, sul pubblico). Per questo il regista lo colloca in mezzo a fantocci di cadaveri sparsi nell'orchestra; vengono a raccogliarli due creature alate e inquietanti, due 'angeli della morte' vestiti da macellai, con i grembiuli sporchi di sangue. Il rumore

di un elicottero li mette in fuga. Il protagonista si alza e si prepara a parlare al pubblico. In questo prologo, come si accennava sopra (pp. 118 e 114), il *protagonistès* è perno assoluto della scena, senza che intervengano altri attori per molte decine di versi. Nel caso specifico un attore comico d'eccezione, Marcello Bartoli, forte di un lungo addestramento nella commedia dell'arte (come Arlecchino), è in scena, riverso a terra, si alza e inizia a parlare, *in medias res*. Le prime battute "Quanti guai mi hanno rosicchiato il cuore..." sono una litania di gioie (poche) e dolori (tanti), un lamento, che invita di per sé il pubblico alla condivisione all'identificazione del protagonista in base ai gusti, alle passioni, alle idiosincrasie. Anche questa è una funzione importante del prologo, uno strumento potente per creare un senso di appartenenza e coesione, un invito a riconoscersi in un gruppo o categoria, ad aderire più o meno esplicitamente a una corrente di pensiero. In quest'ottica un buon adattamento potrebbe sfruttare questo meccanismo cercando parallelismi nel mondo moderno e magari impiegando, per analogia, i nostri meccanismi di cooptazione, ad esempio sui *social network* (a partire dai semplici "mi piace /non mi piace" fino ai tipi più variegati di *fan club* veri o virtuali).

Questo esempio permette di evidenziare anche un altro aspetto di grande rilevanza: l'inevitabile "aggiornamento" dei riferimenti culturali, a fatti e personaggi dell'Atene di V e IV secolo. Perché la commedia decolli il prologo deve servire concretamente a scaldare il pubblico. Ma come può farlo se i nomi originari (Teognide ad esempio) sono oggi sconosciuti ai più? Meglio sostituirli con equivalenti moderni, o restando in campo teatrale e dunque attingendo al *gotha* di registi, drammaturghi, attori (anche con una punta di cattiveria verso i rivali, ma possibilmente con autoironia) oppure, ad esempio, usando nomi di autori noti (Baricco?), musicisti (Giovanni Allevi?) attori o 'divi' contemporanei (Roberto Bolle? Filippo Timi?), che rendano possibile l'identificazione.

Qualcosa di simile è accaduto nelle *Vespe* siracusane (cfr. Grilli 2014 e Avogadro 2014): le battute dei due servi sono integrate da altre contemporanee anche rivolte al pubblico e – fatto per noi interessante – agli attori che recitano nelle tragedie in scena in quegli stessi giorni. Per contrasto la precedente edizione delle *Vespe* a Siracusa, diretta da Renato Giordano (2003), malgrado la nota preposta al testo, che parlava di "cambiamenti alla traduzione (...) necessari", in realtà si limitava a togliere perlopiù i referenti originali, senza

sostituirli con equivalenti moderni. Un problema evidente sin dal prologo, fino alla scena del processo ‘casalingo’ ai due cani che era in origine una trasparente allegoria di fatti reali, in cui erano coinvolte personalità un tempo note, oggi sconosciute. La satira sarebbe risultata senz’altro più efficace se il regista ne avesse “aggiornato” i bersagli con equivalenti moderni.

Una simile scelta in chiave decisamente contemporanea caratterizza altri allestimenti, tra cui spicca *I Cavalieri - Aristofane Cabaret*, un bell’adattamento in forma di teatro musicale scritto, diretto e interpretato da Mario Perrotta (Premio Ubu 2011). Qui il prologo è preceduto, significativamente, da una sorta di breve ‘avvertenza esplicativa’, rivolta al pubblico dall’autore/attore, che contiene una provocazione e al tempo stesso una dichiarazione programmatica: “Questo non è Aristofane, questo è Aristofane rovistato e scorretto. Questa è una scorrettezza continua, è una fotografia scattata a sorpresa, senza preavviso, a fotticumpagnu. È un Aristofane preso a prestito, quando serve, altrimenti... bastiamo noi” (Perrotta 2011 e marioperrotta.com). Allo stesso modo una precedente riscrittura dei *Cavalieri* (Gonzales 1980), premetteva al prologo aristofaneo una lunga scena di scaramuccia tra i due servi e il salsicciaio, camuffati da pagliacci, ricca di lazzi circensi. Sempre al servizio della satira, per inciso, va segnalato anche un caso inverso: Aristofane fa da prologo a un testo moderno. Nel gennaio 2011 *Una Frenesia di Scimie* (progetto e testo di Gennaro Carillo, diretto e interpretato da Sandro Lombardi), premette estratti dai *Cavalieri* di Aristofane ad una lettura di *Eros e Priapo* di Gadda, sfruttando il parallelismo intuito da quest’ultimo tra Mussolini e Paflagone (antieroe della commedia aristofanea modellato sulla ‘maschera’ del demagogo Cleone).

Come termine di paragone moderno si potrebbero citare ad esempio i prologhi di Dario Fo (che ha più volte riconosciuto il suo debito con la tradizione comica e con Aristofane, pur non avendo mai interpretato una sua commedia: si veda Treu, 2016). A inizio spettacolo, come testimoniano le riprese dell’epoca, Fo faceva sempre qualche battuta perlopiù ispirata alla cronaca, e approfittava anche di spunti estemporanei (ad esempio se succedeva qualcosa in teatro, uno spettatore ritardatario, un altro dalla risata particolarmente buffa e fragorosa). Allo stesso modo anche i prologhi di Aristofane potrebbero meglio svolgere la loro funzione di ‘apripista’ se fossero aggiornati, anche strada facendo, con fatti di cronaca specialmente rilevanti.

Un'altra strada per attualizzare i prologhi è sfruttarne il carattere metateatrale: alcuni registi e drammaturghi premettono o aggiungono brani di altri testi, o d'invenzione, che fanno perno proprio sugli attori, sul loro comportamento in scena.³⁶

La trattazione fin qui condotta va integrata con un'ultima osservazione: si è parlato finora soprattutto degli attori, e non del coro, dato che il prologo tradizionalmente precede la *parodos*. Ma è da notare che soprattutto sul finire della carriera Aristofane 'confonde le acque' e aumenta in modo consistente anche nel prologo la presenza del coro, quasi a bilanciare la perdita d'importanza che questo progressivamente riveste. In particolare nei prologhi di *Lisistrata* e *Donne a parlamento* le protagoniste femminili espongono il loro piano ad altre donne loro complici, e si preparano ad attuarlo. La commedia del 392 ha però, in aggiunta, una sorta di secondo prologo sviluppato in modo parallelo ma antitetico al primo:³⁷ a inizio commedia Prassagora e le donne travestite da uomini si preparano all'assemblea, ossia al colpo di stato che le porterà a sostituire i loro mariti; nel secondo prologo, maschile, vediamo il rovescio della medaglia, due uomini vestiti da donna, di cui uno intento ai bisogni corporali: senza saperlo, e senza poterlo impedire (non sono andati in assemblea) hanno già perso il loro potere. E quale modo migliore di mostrarlo? Come la divisione del coro della *Lisistrata*, tra maschi e femmine, anche qui il doppio prologo serve a sottolineare il comico rovesciamento dei ruoli e delle gerarchie (età, sesso etc.) che sarà il tema portante della commedia. Lo confermano, sulla scena, prima le *Donne a Parlamento* dirette da Serena Sinigaglia (2006), su cui si veda Giovannelli (2008), poi quelle siracusane di Vincenzo Pirrotta (2013). Qui la protagonista Anna Bonaiuto (energica generale, seria e autorevole negli intenti e nei toni), trova un degno, comico contraltare nello stesso regista che veste i panni (ridicolmente femminili, vista anche la sua fisicità) del marito di Prassagora, Blepiro: e vedendoli in scena, prima separati e poi insieme, viene spontaneo pensarli come gli eredi moderni dell'antica "coppia comica".

[M. T.]

36. Le sopra citate *Nuvole* di Latella (2009), o dell'Ensemble Teatro Due di Parma (2014), portano l'attenzione del pubblico proprio sul momento dell'entrata in scena cfr. Treu, Giovannelli, Capra 2010.

37. Cfr. Russo 1984, 241 e Capra 2010, 204 ss.

Bibliografia

Andrisano, A. (1997-2000) *Aristoph. Eq. 37ss. (Una «preghiera» al pubblico)*, MCr 32-35, 77-88.

Arnott, W. G. (1993) *Comic Openings*, in N. W. Slater & B. Zimmermann [Hrsgg.] *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 14-32.

Ascherson, F. (1862) *Umriss der Gliederung des griechischen Drama*, JKIPhil Suppl.-Bd. 4, 419-450.

Caciagli, S., Corradi M., Giovannelli, M. & Regali, M. (2014) *Un lessico per il teatro comico. Buffoni e 'bomolochoi'*, *Stratagemmi* 29/30, 73-101.

Cantarella, R. [ed.] (1949, 1953, 1954, 1956, 1964) Aristofane, *Le commedie*, I: *Prolegomeni*, II: *Gli Acarnesi, I Cavalieri*, III: *Le Nuvole, I Calabroni, La Pace*, IV: *Gli Uccelli, Lisistrata, Le Tesmoforiazuse*, V: *Le Rane, Le Donne all'Assemblea, Pluto*, Milano: Istituto Editoriale Italiano.

Capra, A. [ed.] (2010) Aristofane. *Le donne a Parlamento*, Roma: Carocci

Coin-Longeray, S. (2008) *Aristophane: le début et la fin*, in B. Bureau & C. Nicolas [edd.] *Commencer et Finir. Débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néolatin*, Lyon: Édition CERGR Université Jean Moulin Lyon 3, I, 315-322.

Cornford, F. M. (1914; 1961ⁱⁿ) *The Origin of Attic Comedy*, New York: Anchor Books.

Dearden, C.W. (1976) *The stage of Aristophanes*, London: Athlone Press.

Debidour, V.H. [ed.] (1965-66) Aristophane. *Théâtre complet*, Paris: Gallimard.

Degani, E. [ed.] (1988). Aristofane. *Le Nuvole*, [traduzione della Scuola di Teatro antico dell'Inda sotto la direzione di Enzo Degani] Siracusa: Edizioni Inda.

Del Corno, D. [ed.] (11 ed. riveduta con addenda 1992), Aristofane. *Le Rane*, Milano: Mondadori.

Di Bari, M. (2013) *Scene finali di Aristofane*. Cavalieri Nuvole Tesmoforiazuse, Lecce: Pensa MultiMedia Editore.

Donini, P. [ed.] (2008) Aristotele. *Poetica*, Torino: Einaudi.

Dover, K.J. [ed.] (1993) *Aristophanes. Frogs*, Oxford: Clarendon Press.

Dunsch, B. (2014) *Prologue(s) and Prologi*, in Fontaine, M. & Scafuro, A.C. [edd.], *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford: Oxford University Press, 498-515.

Gastaldi, S. (2014) Aristotele. *Retorica*, Roma: Carocci.

Genz, H. (1865) *De parabasi*, Diss. Berolini.

Gioannelli, M. (2007) *La sfida del comico, riflessioni per una messa in scena di Aristofane*, *Stratagemmi* 2, 49-100.

Grilli, A. [ed.] (2014) Aristofane. *Le Vespri*, Siracusa: Edizioni Inda.

Heß, S. (1953) *Studien zum Prolog in der attischen Komödie*, Diss. Heidelberg.

Holtermann, M. (2004) *Der deutsche Aristophanes. Die Rezeption eines politischen Dichters im 19. Jahrhundert*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Hornung, H. T. (1861) *Commentationis de partibus comoediarum Graecarum particula*, Diss. Berolini.

Janko, R. (1984) *Aristotle on Comedy. Towards a Reconstruction of Poetics II*, Berkeley - Los Angeles: University of California Press.

Kaehler, O. (1877) *De partibus servorum, qui sunt in Aristophanis Equitibus, Vespis, Pace*, Schulprogramm Weimar.

Kleinknecht, H. (1939) *Die Epiphanie des Demos in Aristophanes' Rittern*, Hermes 74, 58-65 = Newiger, H.-J. [Hrsg.] (1975) *Aristophanes und die Alte Komödie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 144-154.

Koch, K.-D. (1965) *Kritische Idee und Komisches Thema. Untersuchungen zur Dramaturgie und zum Ethos der Aristophanischen Komödie*, Bremen: Verlag Friedrich Röver.

Kock, C. (1856) *De parabasi, antiquae comoediae Atticae interludio*, Schulprogramm Anklam.

Lanza, D. (1989a) *Lo spazio scenico dell'attore comico*, in L. De Finis [ed.], *Scena e spettacolo nell'antichità*, Firenze: Olschki, 179-191.

Id. (1989b) *L'attore comico sulla scena*, Dioniso 59, 297-312.

Id. [ed.] (2012) Aristofane. *Acarnesi*, Roma: Carocci.

Lauriola, R. [ed.] (2008), Aristofane, *Gli Acarnesi*, Milano: Rizzoli.

Id. (2010) *Aristofane serio-comico. Paideia e geloion. Con una lettura degli Acarnesi*, Pisa: Edizioni ETS.

- Lucas, D.W. (1968) *Aristotle. Poetics*, Oxford: Clarendon Press.
- Marzullo, B. [ed.] (2008) Aristofane, *Le commedie*. Roma: Newton Compton.
- Mastromarco, G. [ed.] (1983) Aristofane, *Le commedie*, vol.1. Torino: Utet.
- Id. & Totaro, P. [edd.] (2006) Aristofane, *Le commedie*, vol.2. Torino: Utet.
- Mazon, P. (1904) *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris: Hachette.
- Monaco, G. [ed.] (1994) Aristofane. *Gli Acarnesi*, [traduzione della Scuola di Teatro antico dell'Inda sotto la direzione di Giusto Monaco] Siracusa: Edizioni Inda.
- Montana, F. (2002) *I «Cavalieri» di Aristofane e la riabilitazione di Temistocle*, QS 28 (56), 257-299.
- Id. (2015) rec. a Di Bari (2013), RFIC 143, 500-504.
- Napolitano, M. (2015) rec. a Di Bari (2013), Lexis 33, 559-568.
- Negri, M. & Treu, M. (2009) *Attualizzazione del gioco linguistico*, in *Il Lessico della classicità nella letteratura europea moderna, La letteratura drammatica*, vol. I, *La Commedia*, tomo II, A. Aloni, F. Bertini & M. Treu. (a cura di) Roma: Treccani, 961-991.
- Nesemann, F. (1868-1870) *Zur formalen Gliederung der altattischen Komödie*. Erster Theil: *Der Prolog*, Schulprogramm Lissa.
- Nesselrath, H.-G. (1990) *Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin - New York: de Gruyter.

Okál, M. (1991) *Prológy Aristofanových komédií*, Studia minora facultatis philosophicae Universitatis Brunensis. Series archaeologica et classica 40, 109-114.

Olson, S.D. (1992) *Names and Naming in Aristophanic Comedy*, CQ 42, 304-19.

Id. [ed.] (2014) *Ancient Comedy and Reception*, Berlin: De Gruyter.

Pellegrino, M. (1998) *Metagene*, in AA. VV., *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari: Adriatica Editrice, 291-339.

Pütz, B. (2007) *The Symposium and Komos in Aristophanes*, Oxford: Aris & Phillips.

Rodríguez Alfageme, I. (1997) *La structure scénique du prologue chez Aristophane*, in P. Thiery & M. Menu [edd.] *Aristophane: la langue, la scène, la cité*, Bari: Levante Editori, 43-65.

Romagnoli, E. [ed.] (1933) Aristofane, *Le Rane*, Milano: Bietti.

Russo, C.F. (1962; 1984^u) *Aristofane autore di teatro*, Firenze: Sansoni.

Id. (1987) *Il prologo e il proto comico*, Dioniso 57, 65-74.

Sánchez García, M.J. (2006) *La categoría teatral del espacio en Aristófanes: Los prólogos como ejemplo*, CFC(G) 16, 127-137.

Schwinge, E.-R. (1975) *Zur Ästhetik der Aristophanischen Komödie am Beispiel der Ritter*, Maia n.s. 27, 177-199.

Sifakis, G.M. (1971) *Aristotle, E.N., IV, 2, 1123 a 19-24, and the Comic Chorus in the Fourth Century*, AJP 92, 410-432.

Spyropoulos, E.S. (1974) *L'accumulation verbale chez Aristophane: recherches sur le style d'Aristophane*, Thessaloniki: Altintzis.

Taillardat J. (1962; 1965^{II}) *Les images d'Aristophane, études de langue et de style*, Paris: Les Belles Lettres

Tammaro, V. (1991) *Demostene e Nicia nei «Cavalieri»?*, Eikasmos 2, 143-152.

Taplin, O. (1977) *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford: Clarendon Press.

Treu M. (1999) *Undici cori comici. Aggressività, derisione e tecniche drammatiche in Aristofane*, Genova: Università degli Studi di Genova [D.AR.FI.CL.ET].

Ead., Giovannelli M., Capra A. (2010) *Aristofane senza filtro. Le Nuvole di Latella-Russo*, Stratagemmi 13, 249-262.

Ead. (2011a) *La migliore delle mie commedie: Le Nuvole di Aristofane*, Numero Unico, XLVII Ciclo di spettacoli classici, Siracusa: Inda.

Ead. (2011b) *Diceopoli e il 'Falso-Giusto'. Gli Acarnesi di Aristofane tra verità e finzione*, Dionysus Ex Machina, 2, 357-371.

Ead. *Le Rane*, Stratagemmi.it, 20 marzo 2013, <<http://www.stratagemmi.it/?p=4219>>.

Ead. *Aristofane reloaded: le Nuvole di Teatro Due*, Stratagemmi.it, 14 febbraio 2014, <<http://www.stratagemmi.it/?p=5564>>.

Ead. *Dario Fo in Frogs Revisited*, Stratagemmi.it, 16 ottobre 2016, <<http://www.stratagemmi.it/?p=9627>>.

Wecowski, M. (2014) *The Rise of the Greek Aristocratic Banquet*, Oxford: Oxford University Press.

Zieliński, T. (1885) *Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig: Teubner.

Zimmermann, B. (1987) *L'organizzazione interna della commedia aristofanea*, *Dioniso* 57, 49-64.

Id. (2011) *Die attische Komödie*, in Id. [Hrsg.] *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*. Erster Band. *Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit*, München: Verlag C.H. Beck, 671-800.

Teatrografia

Avogadro, M. (2014) *Vespe*, traduzione di A. Grilli, Siracusa: Inda.

Ensemble Teatro Due (2013) *Rane*, Parma: Teatro Due.

Id. (2014) *Nuvole*, Parma: Teatro Due.

Giordano R. (2003) *Vespe*, traduzione di R. Cantarella, Siracusa: Inda.

Gonzales, M. (1980) *Cavalieri*, adattamento di M. Gonzales, Milano: Crt - teatro dell'Arte.

Latella, A. (2009) *Nuvole*, traduzione di Letizia Russo, Spoleto: Teatro Nuovo.

Lombardi, S. (2011) *Una frenesia di Scimie*. Lettura da Carlo Emilio Gadda, *Eros e Priapo*, con un prologo da parti corali di Aristofane, *Cavalieri*. Progetto e testo: Gennaro Carillo. Regista e interprete: Sandro Lombardi. Napoli: Università Suor Orsola Benincasa.

Marcucci, E. (1994) *Acarnesi, Nuvole*, [traduzione della scuola di teatro dell'Inda sotto la direzione di G. Monaco], Siracusa: Inda.

Perrotta, M. (2011) *I Cavalieri - Aristofane Cabaret*, adattamento di M. Perrotta, Andria (BT): Palazzo Ducale.

Pirrotta, V. (2013) *Donne al Parlamento*, traduzione di A. Capra, Siracusa: Inda.

Ronconi (Siracusa, 2002), *Rane*, traduzione di R. Cantarella, Siracusa: Inda.

Sammartano G. (1988) *Nuvole*, [traduzione della scuola di teatro dell'Inda sotto la direzione di E. Degani], Siracusa: Inda.

Sinigaglia S. (2006) *Donne in Parlamento*, traduzione di L. Curino, Milano: Piccolo Teatro Studio.

Tiezzi, F. (2005) *Uccelli*, traduzione di D. Del Corno, Firenze: Teatro Goldoni.

Torre R. (2012) *Uccelli*, traduzione di A. Grilli, Siracusa: Inda

Buffoni e ‘bomolochoi’

di Stefano Caciagli, Michele Corradi,
Mario Regali

Il lemma *bomolochos* («buffone») è un esempio emblematico di quanto possa risultare complessa l’interpretazione delle stratificazioni semantiche e critiche sedimentate su uno stesso termine. L’uso di *bomolochos* ha compiuto infatti un lungo e tortuoso *iter*: il suo viaggio prende le mosse da un ambito schiettamente teatrale, per poi diventare parola-chiave della riflessione etica e filosofica, fino a costituire un tratto caratterizzante dei sovrani e dei tiranni più spregiudicati nella biografia. E oggi? Che cosa è toccato in sorte al *bomolochos* nelle arti sceniche contemporanee? La risposta, come apparirà chiaro, non può prescindere da un’attenta analisi della tradizione. Alcuni contributi critici – lo mette in luce Mario Regali (cfr. *infra* “*Bomolochos* nella commedia antica”) – hanno cominciato a guardare al *bomolochos* come a un vero e proprio personaggio, una maschera buffonesca di comicità «tetragona e insistente»¹, in opposizione allo statuto più complesso del protagonista. Eppure, se ci si attiene a una lettura del testo aristofaneo, emerge dalle non numerose testimonianze lessicali che la *bomolochia* è piuttosto una generica attitudine di segno negativo, non necessariamente legata a un ambito performativo: essa indica da un lato la propensione all’inganno, dall’altro la trivialità dei poeti comici rivali. E così anche nelle traduzioni si registra una certa oscillazione: emerge una polivalenza semantica che spazia dall’idea della malvagità a quella dell’irriverenza (si veda il poco connotato «ribalderia» di Raffaele Cantarella del 1972) e solo talvolta i traduttori giocano con un termine dal rimando esplicitamente teatrale (si veda il «pagliacciata» di Marzullo, nella traduzione al v. 1194 dei *Cavalieri* del 1968). Non stupirà dunque che registi e drammaturghi non abbiano dato spazio nelle riscritture e nelle messe in scena a un aspetto tanto ambiguo e ‘invisibile’. Una sorte molto diversa dal più noto ‘parente’ anglosassone, il *fool* shakespeariano. La maschera del «matto» ha ricevuto interesse continuo tanto nella storia degli studi sul teatro elisabettiano quanto negli

1. Cfr. Zanetto 1987, 184.

esperimenti spettacolari e performativi: «È una parola che si è incarnata imponendosi come personaggio» nota a questo proposito Melchiori (1994, 495). Ed è proprio tale processo di ‘incarnazione’ che è invece mancata alla parola greca *bomolochos*, che resta questione centrale per gli studiosi, ma di scarso interesse per registi e drammaturghi.

***Bomolochos* nella commedia antica**

Prima di Platone, i termini legati al tema βωμολόχ- occorrono nella produzione letteraria greca di età classica esclusivamente in Aristofane, a eccezione di un frammento della *Tirannide* di Ferecrate (fr. 150 PCG). Solo qui si riflette il senso etimologico di “mendicante, straccione”, fondato sui componenti βωμός “altare” e λόχος “agguato, imboscata”, ma di recente la critica ritiene che tale accezione sia frutto di un gioco etimologico funzionale alla scena comica della *Tirannide*². In Aristofane, il campo semantico della *bomolochia* è orientato attorno a due poli di significato, entrambi di segno negativo: la trivialità dei poeti comici rivali e l’inganno. Il significato di “buffoneria, comicità volgare” è presente nella parabasi della *Pace* (748) e nella *parodos* delle *Rane* (358), con una chiara funzione in termini di poetica, mentre nei *Cavalieri* (902, 1194, 1358), nelle *Nuvole* (969), nelle *Tesmoforiazuse* (818) e ancora nelle *Rane* (1085, 1521), la qualifica di βωμολόχος esprime l’accusa di ingannare a proprio vantaggio tramite l’uso tendenzioso della parola.

Nella parabasi della *Pace* (739-753), il corifeo loda il διδάσκαλος perché per primo ha indotto i comici rivali a desistere dalle facili battute sugli stracci e sui pidocchi, sugli Eracli affamati che impastano e gli schiavi ingannatori che fuggono e vengono picchiati, dileggiati da un secondo schiavo che chiede: “Disgraziato, cosa ti è capitato alla pelle? Una frusta ha invaso con grande dispiegamento di forze i tuoi fianchi e ha abbattuto la tua schiena, quasi fosse un albero?” (trad. G. Mastromarco 1983). Un altisonante linguaggio militare (εἰσβάλλειν,

2. Kidd 2012, 239-255.

δενδροτομεῖν, cfr. *e.g.* Th. I 59,2; 108,2; 109,2) descrive la frusta che si abbatte sulla schiena dello schiavo per punirlo dei suoi inganni falliti³. Aristofane ha eliminato queste volgarità triviali, *κακὰ καὶ φόρτον καὶ βωμολοχεύματ' ἀγεννῆ*, per costruire una grande arte con grandi parole, pensieri e battute non volgari, *ἐπόησε τέχνην μεγάλην... ἔπεσιν μεγάλοις καὶ διανοίαις καὶ σκώμμασιν οὐκ ἀγοραίοις*, un'arte che non dileggia uomini e donne comuni, ma con forza erculea assale i potenti della *polis*. Aristofane, nel descrivere la propria *τέχνη*, la oppone quindi ai *βωμολοχεύματα* dei quali offre una chiara esemplificazione: motti volgari rivolti a personaggi di rango infimo⁴. Dalla parabasi della *Pace* emerge quindi per il *βωμολόχος* un profilo chiaro: il buffone scherza su temi semplici, come la miseria, la fame, le percosse, che coinvolgono personaggi di poco conto come gli schiavi. Il profilo che Aristofane propone per sé è costruito quindi in contrasto polare con la figura del *βωμολόχος*.

Nelle *Rane*, dopo l'antistrofe della *parodos*, il corifeo degli Iniziati, invocato il silenzio rituale, elenca chi deve restare escluso dalla cerchia del Coro (354-358): chi è inesperto dei λόγοι del coro, chi non ha una mente pura, chi non ha visto o danzato i misteri delle Muse o della lingua di Cratino. Tra gli attributi che qualificano i non iniziati, il corifeo annovera anche il gradimento per le parole inopportune dei buffoni: *ὅστις... βωμολόχοις ἔπεσιν χαίρει μὴ 'ν καιρῷ τοῦτο ποιῶσιν* "chi... prova piacere per buffonerie dette a sproposito" (trad. G. Mastromarco 1983). Con la sequenza di tetrametri anapestici pronunciati dal corifeo che seguono l'antistrofe del Coro, questa sezione presenta i tratti formali della parabasi, della quale richiama anche i temi. Il rifiuto per chi non conosce la commedia, dove si inserisce la condanna della *bomolochia*, si intreccia infatti con il motivo rituale dell'esclusione degli impuri e con il motivo politico della condanna per gli autori di comportamenti offensivi verso la città. Il coro di Iniziati ha una funzione duplice, comica e rituale, dalla quale emerge, nella struttura del rito religioso, il consueto legame tra produzione letteraria propugnata da Aristofane, che si distingue per il rifiuto della *bomolochia*, e il bene della *polis*. La critica ha messo in luce come per il coro degli Iniziati si profili il compito del *παίζειν*, declinato sia quale

3. Cfr. Mastromarco 1983, 619 n. 78. Sulla particolare pregnanza del lessico militare legato ai danni all'agricoltura nel contesto della *Pace*, cfr. Douglas Olson 1998, 133.

4. In favore di un'attacco indistinto al gruppo dei poeti comici rivali si esprime Sommerstein 1985, 167, seguito da Imperio 2004, 37-38, mentre gli scolasti scorgono qui una precisa polemica contro Eupoli e la sua rappresentazione di Eracle (*e.g.* Eup. τ 18-19 *PCG*).

gioco della commedia per il coro comico, sia quale gioco degli iniziati nel fittizio aldilà delle *Rane*⁵. Il ruolo benefico per la *polis* della commedia espresso dal *παίζειν* si oppone quindi alla *bomolochia* quale riso inutile e dannoso. La *bomolochia* come fonte di piacere incontrollato, che viola in questo caso il *καιρός*, è impiegata da Aristofane quale contraltare della propria arte comica che tramite il *παίζειν* corretto produce benefici per la *polis*⁶.

Nel secondo gruppo di occorrenze, *βωμολόχος* esprime un'accusa rivolta a personaggi dei quali si vuole mettere in luce la tendenza a ingannare tramite il riso buffonesco. Nell'*antipnigos* dell'agone delle *Rane* (1083-1088), Eschilo accusa Euripide di avere riempito la città di segretari buffoni che ingannano sempre il popolo facendo le scimmie. In questo passo la *bomolochia*, pur descritta quale conseguenza della tragedia di Euripide, non ha un'accezione in termini di poetica comica ma prevale il significato base di "buffoneria", impiegata dalle "scimmie del *demos*" per ingannare tramite il piacere che essa procura⁷. L'accusa è poi rivolta ad Euripide stesso, nella scena finale delle *Rane* (1520-1523): Eschilo acconsente alle consegne imposte da Plutone per l'imminente ritorno fra i vivi e affida il trono dell'aldilà a Sofocle perché lo conservi sino al suo ritorno, chiedendo al dio che Euripide, *πανούργος... καὶ ψευδολόγος καὶ βωμολόχος*, non sieda mai sul trono. In questo caso, la *bomolochia* segnala l'attitudine all'inganno di Euripide, provata dal favore che la sua produzione tragica incontra tra i ladri e gli ingannatori, attitudine che preoccupa Eschilo in procinto di abbandonare il trono che potrebbe essere usurpato dall'infido Euripide.

Nelle *Nuvole*, il Discorso Migliore descrive l'antica *παίδευσις*: durante l'apprendimento a memoria della poesia, non è tollerato il *βωμολοχεύεσθαι* da parte degli allievi (969-972). Il *βωμολοχεύεσθαι* è associato all'innovazione musicale, punita con le percosse in quan-

5. Cfr. Dover 1993, 57-61.

6. Nel fr. 171 *PCG* del Γηρυτιάδης, il *βωμολοχεύεσθαι* è accostato a *χαριεντίζεσθαι* e *καταπαίζειν*: non è possibile definire con certezza l'ambito nel quale è impiegato il termine, ma non si può escludere anche in questo caso il legame con la produzione letteraria perchè l'argomento doveva richiamare le *Rane*. Pur con cautela, Perusino (1968, 103), pensa infatti a un agone "sul tipo di quello fra Eschilo e Euripide".

7. Come mostra Totaro (2000, 190-192), che sviluppa l'interpretazione offerta da Mastromarco (1993, 351-357), nell'antepirrema delle *Vespe* l'allusione di Aristofane al proprio *πιθηκίζειν* (190-192) associa alla scimmia una comicità volgare, con la quale Aristofane si sarebbe occasionalmente prestato al gioco di chi diffuse la voce di un suo compromesso con Cleone dopo il fiasco delle *Nuvole* del 423. Ma ora la messa in scena delle *Vespe* afferma un impegno anti-cleoniano che non ha conosciuto pause. Alla comicità volgare della scimmia, che secondo le *Rane* appartiene ai *bomolochoi*, Aristofane oppone la propria nobile arte comica che non teme di rivolgersi a chi governa la *polis*.

to mancanza di rispetto nei confronti delle Muse, ἀφανίζειν τὰς Μούσας, ma non sembra giustificata la traduzione che propone il LSJ: “play low tricks in music”⁸. Nel verso dove compare il termine, infatti, un ἥ disgiuntivo separa i due casi nei quali il παῖς viene punito dal maestro con le percosse: l’indulgere in scherzi da buffone, εἰ δέ τις αὐτῶν βωμολοχεύσαιτο, o il gorgheggiare seguendo gli arabeschi melodici alla moda di Frinide, ἥ κάμψειέν τινα καμπὴν οἷας οἱ νῦν, τὰς κατὰ Φρύνιν ταύτας τὰς δυσκολοκάμπτους (trad. Mastromarco 1983: “e se qualcuno di loro faceva il buffone o eseguiva uno di quei complicati gorgheggi che fanno ai nostri giorni i discepoli di Frinide”). Il verbo βωμολοχεύεσθαι ha il significato usuale di “fare il buffone” e descrive il comportamento negativo dell’allievo che il maestro punisce. La *bomolochia* presso il maestro citarista è accostata alla passione per le nuove mode musicali, ma sembra conservare il significato usuale: un riso abusivo che tende ad evitare l’impegno dovuto di fronte al maestro.

Nei *Cavalieri*, nel corso dell’agone, Paflagone accusa il Salsicciaio di sconvolgerlo con le sue buffonerie, apostrofandolo quale πανούργος (902-903). Il Salsicciaio replica adducendo l’ordine divino che gli impone di sconfiggerlo nelle ἀλᾶζονεῖαι. Di particolare interesse appare qui la sostanziale equivalenza che Aristofane stabilisce tra *alazoneia* e *bomolochia*, equivalenza che testimonia in favore di un evidente legame tra la *bomolochia* e la falsità che favorisce l’inganno. Ancora nei *Cavalieri*, quando Paflagone offre carne di lepre a Demo, il Salsicciaio si rivolge al proprio θυμός, esortandolo a escogitare qualcosa di βωμολόχον (1193-1194)⁹. Secondo la recente ipotesi di Kidd¹⁰, Aristofane costruisce un *pun* simile al gioco che abbiamo osservato nel frammento di Ferecrate. Un altare sulla scena, forse provvisorio, con la funzione di denotare lo spazio della casa di Demo, permette ad Aristofane di giocare sul significato corrente di “buffoneria” con il senso etimologico di “agguato attorno all’altare”. Dopo la vittoria nell’agone, nella scena finale il Salsicciaio istruisce Demo, chiedendo quale sarebbe la sua risposta ad un procuratore βωμολόχος che minaccia i giudici (1356-1361): “Non avrete la farina, se non emettete sentenza di condanna in questo processo” (trad. Ma-

8. Seguono questa interpretazione del passo anche Wilkins 2000, 88, Beta 2004, 250-251, e Lauriola 2005, 106-108.

9. Frontisi-Ducroux 1984, 29-50: 34, mostra come nei *Cavalieri* il *bolocheuma* si profili quale invenzione verbale grossolana rivolta a disorientare, intimidire l’avversario sino alla sua definitiva sconfitta.

10. Kidd 2012, 245-248.

stromarco 1983). Insieme alla battuta dello schiavo nella parabasi della *Pace*, questo passo dei *Cavalieri* offre un chiaro esempio di ciò che per Aristofane caratterizza il βωμολόχος: nella *Pace* la volgarità triviale dei poeti comici delle generazioni precedenti, nei *Cavalieri* l'inganno da parte dei politici corrotti. Al campo semantico dell'inganno è da ricondurre anche l'occorrenza del termine nelle *Tesmoforiazuse*: nella parabasi che argomenta in favore della superiorità del genere femminile, la Corifea afferma che, in misura ben maggiore delle donne, gli uomini sono ingordi, ladri, βωμολόχοι e mercanti di schiavi (814-818).

In sintesi, la buffoneria compare in contesti nei quali Aristofane mette in luce, per contrasto con la *bomolochia*, le implicazioni politiche e i tratti raffinati della propria arte comica oppure intende connotare in negativo, a lato spesso delle accuse di *panourgia* e *alazoneia*, singoli personaggi come Euripide nelle *Rane*, Paflagone nei *Cavalieri*, o gruppi come il genere maschile nelle *Tesmoforiazuse* o i procuratori "scimmie del popolo" nei *Cavalieri*. La *bomolochia* designa quindi il riso volgare perché fine a se stesso, rivolto a personaggi deboli, di nessun ruolo sociale, oppure descrive l'atteggiamento buffonesco di chi inganna a proprio vantaggio¹¹. I termini legati alla *bomolochia* non sembrano però caratterizzare mai in modo preminente ed esclusivo nessuna delle maschere che compaiono sulla scena.

A partire dai lavori di Zielinski e Süß¹², che si fondano sulla riflessione di Aristotele in merito alla *bomolochia*, è d'uso per la critica scorgere nel βωμολόχος una maschera che Aristofane impiegherebbe in particolare negli agoni epirrematici¹³. Secondo Gelzer¹⁴, un personaggio assume i tratti del βωμολόχος quando glossa o conferma le affermazioni del personaggio principale, senza che le sue parole siano in alcun modo recepite dagli altri personaggi sulla scena né abbiano alcuna influenza sullo sviluppo dell'azione comica. Per Gelzer, il ruolo del βωμολόχος si declina all'interno dell'agone quale arbitro tra i due contendenti (Demo nel secondo agone dei *Cavalieri*; Dioniso nelle *Rane*) oppure come sostenitore o accompagnatore di un personaggio principale (Evelpide nel secondo agone degli *Uccelli*; Calonice nella *Lisistrata*, Cremete nelle *Ecclesiazuse*, Blespidemo nel *Pluto*). Rispetto a Gel-

11. Sull' "inganno al popolo" quale linea comune tra queste due sfere di significato cfr. Lauriola 2005, 105.

12. Zielinski 1885, 116; Süß 1908, 12-38.

13. Si mostra scettico in merito von Wilamowitz-Moellendorff 1929, 458-490: 471 n. 1, per il quale la figura del *bomolochos* è "eine besonders unglückliche Erfindung".

14. Gelzer 1960, 124-125.

zer, Pickard-Cambridge¹⁵ amplia lo spettro della *bomolochia* a ogni personaggio di basso rango, di norma lo schiavo o il rustico di campagna, che si oppone all'*alazon*. Per Pickard-Cambridge la maschera del βωμολόχος sarebbe un elemento che la commedia attica eredita dal mimo dorico. Di opposta tendenza l'approccio di Kloss¹⁶ che limita le possibilità di applicare la qualifica di βωμολόχος ai momenti nei quali i personaggi escono dallo spazio e dal tempo dell'illusione scenica, per incarnare la prospettiva del rappresentante medio del pubblico che commenta gli eventi sulla scena. Tra gli elementi isolati da Gelzer, per Kloss diviene preminente quindi la mancata ricezione delle affermazioni del βωμολόχος da parte degli altri personaggi presenti sulla scena: secondo Kloss, caso esemplare di βωμολόχος è lo schiavo Demostene nel primo agone dei *Cavalieri*. Tratto distintivo dell'impiego della maschera del βωμολόχος è per Kloss la temporanea assunzione degli attributi della *bomolochia* da parte di personaggi che escono dall'illusorio spazio teatrale per poi rientrare nell'azione scenica quando depongono la maschera del βωμολόχος: Evelpide negli *Uccelli* assume la posizione subordinata del βωμολόχος solo nel secondo agone (451-626), dopo aver condotto l'azione sino a quel momento. La figura del βωμολόχος avrebbe la funzione di comunicare agli spettatori la dimensione pubblica dell'agone tra i personaggi. Ciò spiegherebbe l'assenza del βωμολόχος negli agoni privati come nel caso delle *Vespe*.

Pur legittima quale strumento per l'esegesi, la categoria interpretativa impiegata dalla critica non sembra coincidere con il significato dei termini legati al tema *bomoloch-* in Aristofane. Sia la buffoneria dei comici rivali (*Pace*, *Rane*) sia la *bomolochia* quale accusa di falsità (*Cavalieri*, Euripide nelle *Rane*, *Tesmofoiazuse*) è connotata in senso negativo: l'inganno che il βωμολόχος produce nel destinatario mira al proprio interesse a danno dell'interesse altrui. Un tratto che non può certo appartenere, nelle intenzioni di Aristofane, al βωμολόχος quale rappresentante del pubblico sulla scena. Al contrario, la funzione del buffone, nel caso ad esempio del servo Demostene nei *Cavalieri* (337, 341, 359-360, 366, 375-381, 421-422), converge con l'attacco a Paflagone dal quale deriva il massimo beneficio per Atene: il personaggio collabora con l'autore Aristofane¹⁷. Il carattere ingenuo dello schiavo o del rustico al

15. Pickard-Cambridge 1962, 175-177.

16. Kloss 2001, 133-188.

17. Anche nel *Simposio* di Platone, dove Avlonitis (1999, 15-23), scorge il profilo del *bomolochos* nella caratteriz-

quale spesso è ricondotta la maschera del βωμολόχος non sembra conciliabile con l'uso che Aristofane mostra dei termini legati alla *bomolochia*, che connotano sempre in senso negativo l'uso ingannevole della parola.

[M.R.]

Bomolochos nell'erudizione antica

L'erudizione antica ha associato il termine βωμολόχος (*bōmolóchos*, ossia 'buffone') principalmente a quattro ambiti di significato: la vana loquacità (φλύαρος, λάλος, πολύλογος)¹⁸, la meschinità (πανούργος, κακοῦργος, εὐτελής)¹⁹, l'inganno (συκοφάντης, ἀπατῶν)²⁰ e l'empietà (ἄσεβής, ἱερόσυλος)²¹.

Gli *scholia vetera* ad Aristofane glossano il termine con 'malvagio' e 'irriverente' (*Nu.* 910b β, 969a), evidenziando l'aspetto adulatorio (κολακεία: cfr. Poll. vi 122) dell'elocuzione del *bōmolóchos*; del verso 748 della *Pace*, dal sapore fortemente metapoetico, si sottolinea anche l'aspetto buffonesco di questo termine (βωμολοχεύματ'· τουτέστι βωμολόχα σκώμματα, 'Buffonate: cioè scherzi triviali). Alcuni scoli (*Ra.* 358, *Nu.* 910b β, 969b), infine, spiegano il significato etimologico del termine e dei derivati, che, in origine, avrebbero indicato chi 'tendeva agguati' intorno agli altari (βωμός + λοχᾶν) e cercava di prendere qualcosa.

Questo valore è illustrato estesamente dal *Lessico di Arpocrasione* (76,9-17 D. = β 27 Keaney), che forse utilizza fonti comuni al commento di Simmaco, da cui gli scoli derivano: la parola in questione denotava propriamente, oltre ai μάντις e agli ἀνληταί che partecipavano alle θυσίαι, chi sedeva sotto gli altari nel corso dei sacrifici e chiedeva l'elemosina tramite l'adulazione (μετὰ κολακείας). Per illustrare tale significato, il lessico cita il fr. 150 *PCG* della

zazione dello stesso Aristofane in preda al singhiozzo durante il discorso di Erissimaco, l'eventuale buffoneria di Aristofane è diretta contro un rivale nell'agone su Eros in casa di Agatone. A una comicità urbana, distante dalla *bomolochia*, pensa invece Nieddu 2007, 241-265.

18. 'Chiacchierone', 'ciarliero' e 'loquace'.

19. 'Malvagiamente scaltro', 'malfattore' e 'meschino'.

20. 'Delatore' e 'colui che inganna'.

21. 'Empio' e 'sacrilego'.

Tirannide di Ferecrate: le *personae loquentes* del frammento in questione, forse da identificare con alcune divinità²², affermano che Zeus ha costruito un grande sfatatoio per il fumo, affinché esse non siano chiamate *bōmolóchoi*, in virtù del fatto che tendono insidie nei pressi degli altari: che tale etimologia sia accettabile o – com’è plausibile – una ‘invenzione’ di Ferecrate²³, a cui forse erroneamente le fonti di Arpocrasione hanno dato credito, il fr. 150 *PCG* della *Tirannide* potrebbe rappresentare il *locus classicus* alla base degli *interpretamenta* di *bōmolóchos* sia negli scolii che nei lessici: qui, in effetti, figura di sovente il verbo *λοχάω* (‘tendere imboscate’) e l’espressione *περὶ τοὺς βωμούς* ‘intorno agli altari’ (cfr. e.g. Hesych. β 1389 L., *Syn.* β 121 C., Phot. β 321 Th., etc.). Secondo il *Lessico di Arpocrasione*, inoltre, *bōmolóchos* sarebbe poi metaforicamente andato a designare quegli individui che tentano di ottenere un guadagno tramite lo scherno e il motteggio: sarebbe un esempio di questo uso il fr. 166 *PCG* dal *Gerytades* di Aristofane.

Per definire la reale etimologia di *bōmolóchos*, è forse di un certo interesse la notizia secondo cui, in greco, erano detti *bōmolóchoi* anche gli uccelli che insidiavano le vittime dei sacrifici (cfr. e.g. *Et. Gud.* β 293,15 De St.); tale indicazione, del resto, può essere messa in rapporto con il fatto che nella *Historia animalium* (617b) di Aristotele una varietà di *κορακίας*²⁴ è chiamata appunto *bōmolóchos*: come nota Kidd²⁵, non è difficile immaginare come il nome di un uccello sia stato adottato per indicare chi dice cose prive di senso, come può mostrare il caso della *τρυγών* (ossia ‘tortora’), che è simbolo di chi è troppo ciarlifero.

Gli *scholia recentiora*, infine, sottolineano in particolare l’aspetto ciarlifero e ingannatore del *bōmolóchos*, aspetto che non pare emergere in modo così evidente dagli *scholia vetera*: esso sembra essere stato desunto direttamente dai passi commentati (cfr. e.g. *schol. rec. Tz. Ar. Ra.* 358a)²⁶.

[s.c.]

22. Cfr. Storey 2011, 493.

23. Cfr. Lauriola 2010, 37s.

24. *Korakias* significa ‘gracchio’, uccello della famiglia dei corvidi.

25. Kidd 2012, 249.

26. Oltre alla bibliografia precedentemente citata, si vedano Chantraine, (1968-1980) 203 s.v. *βωμός*; D’Arcy W. Thompson 1966, 67. Sul rapporto fra il commento di Simmaco e gli scolii ad Aristofane, cfr. Dindorf 1877, iv ss., e White 1914, XLIX ss.

***Bomolochos* negli altri generi letterari**

Il termine βωμολοχία compare una sola volta nei dialoghi di Platone, in un contesto di particolare importanza per la riflessione del filosofo sulla poesia comica. Nel decimo libro della *Repubblica* (606c), all'interno dell'ampia disamina sulla μίμησις, dopo aver messo in luce le conseguenze dannose della συμπάθεια del pubblico con i personaggi di Omero e dei tragici, Socrate si sofferma sul comico, περὶ τοῦ γελοίου, per il quale si può sviluppare un argomento dello stesso tipo, ὁ αὐτὸς λόγος. Il provare piacere e non disprezzo davanti a un tipo di comicità degna di vergogna, rappresentata sulla scena comica o in privato, spinge a indulgere a ciò da cui comunemente ci si asterrebbe con la ragione per timore di essere considerati buffoni, φοβούμενος δόξαν βωμολοχίας. Il rischio è per Platone quello di diventare nella propria vita, senza accorgersene, attraverso la consuetudine con questo tipo di comicità, un poeta comico. La βωμολοχία è dunque per Platone segno di una comicità dannosa, priva di scrupoli, capace di effetti negativi sul pubblico, pronto a conformarsi con le attitudini scorrette messe sulla scena dai poeti comici²⁷.

La connotazione negativa della βωμολοχία, per quanto non esplicitamente connessa con il contesto del teatro comico, è sviluppata nella riflessione etica di Aristotele. Nel settimo libro dell'*Etica Eudemia* (1234a3-23) la virtù etica della εὐτραπεία, la piacevolezza, si configura quale μεσότης fra l'*habitus* dell'ἄγροικος e del δυστράπελος, cioè del rude e dell'intrattabile, da una parte, e, per l'appunto, del βωμολόχος, dall'altra. Per chiarire la natura di questa virtù, Aristotele sviluppa un'analogia con l'ambito della τροφή: come lo schizzinoso, l'ἄγροικος non accetta alcuna forma di γελοῖον se non prendendola in mala parte, χαλεπῶς, il βωμολόχος invece, come il ghiottone, ne accoglie ogni forma facilmente e con piacere, εὐχερῶς καὶ ἡδέως. L'εὐτράπελος sa invece accoglierne ora una forma ora l'altra e secondo ragione, κατὰ τὸν λόγον. Il quadro è ampliato nell'*Etica Nicomachea*. Dopo aver ribadito nel secondo libro (1108a23-26), in relazione alla piacevolezza del divertimento, la distinzione già proposta nell'*Etica Eudemia* tra la virtù della εὐτραπεία e i due vizi contrapposti della βωμολοχία e della ἀγροικία, Aristotele riprende il problema nel quarto libro (1127b33-

27. Cfr. Giuliano 2005, 104. Tulli (2010, 237-242) si sofferma sui rapporti tra la riflessione di Platone sul γελοῖον e Aristofane.

1128b9), in un passo di particolare importanza per la riflessione della critica moderna sul tema della βωμολοχία²⁸.

Anche nell’ambito dei momenti della vita consacrati al divertimento esistono delle relazioni sociali appropriate e cose che sia conveniente dire e ascoltare. Coloro che eccedono nel γελοῖον sono considerati βωμολόχοι... καὶ φορτικοί, persone devote in tutto e per tutto al ridicolo, γλιχόμενοι πάντως τοῦ γελοίου, e per questo tese più a suscitare il riso che a dire cose sensate e a non far soffrire chi è oggetto dello scherno, καὶ μᾶλλον στοχαζόμενοι τοῦ γέλωτα ποιῆσαι ἢ τοῦ λέγειν εὐσχήμονα καὶ μὴ λυπεῖν τὸν σκωπτόμενον. A questa categoria di viziosi si oppongono all’estremo opposto gli ἄγροικοι. In questo ambito, come ormai abbiamo visto, la μεσότης è rappresentata dagli εὐτράπελοι. In realtà però, secondo Aristotele, a causa della diffusione del γελοῖον e della tendenza all’eccesso nella sfera a esso relativa, s’ingenera spesso una confusione tra εὐτράπελοι e βωμολόχοι, i quali sono per l’appunto chiamati in modo erroneo εὐτράπελοι come se fossero persone raffinate. Attraverso il riferimento alla ἐπιδεξιότης, virtù che caratterizza l’uomo eccellente nell’ambito della παιδιά, Aristotele apre un’interessante quanto problematica parentesi sull’evoluzione della commedia verso forme più lontane dall’αἰσχρολογία. Dopo aver stabilito la non liceità di ogni forma di σκῶμμα e aver assegnato all’attitudine dell’uomo raffinato e libero il ruolo di norma in questo ambito, Aristotele ritorna brevemente sul βωμολόχος, caratterizzato dal lasciarsi vincere dal γελοῖον, ἥττων ἐστὶ τοῦ γελοίου, pronto a non risparmiare né se stesso né gli altri pur di destare il riso, pronunciando parole che una persona raffinata non direbbe e che in alcuni casi neppure sopporterebbe di ascoltare²⁹. Nel terzo libro della *Retorica* (1419b8-9), in relazione al tema dei γελοῖα, dopo un rinvio agli scritti περὶ ποιητικῆς in cui se ne distinguevano gli εἶδη, dei quali alcuni sono adatti ad un uomo libero, altri no, Aristotele sottolinea come l’εἰρωνεία sia più degna di un uomo libero, ἐλευθεριώτερον, rispetto alla βωμολοχία. L’ironico infatti suscita il ridicolo per il proprio divertimento, il βωμολόχος per quello degli altri³⁰.

La βωμολοχία si configura dunque per Aristotele quale *habitus* vizioso caratterizzato

28. Cfr. ad esempio l’analisi accurata di Halliwell 2008, 307-331, che offre tra l’altro un utile schema.

29. Per il ruolo che Aristotele assegna alla risposta emotiva nella trattazione dell’εὐτραπελία sono ancora valide le osservazioni di Fortenbaugh 1968, 203-231: 216-221.

30. Cfr. Rapp 2002, 993-995.

da una propensione eccessiva al ridicolo, che viene scelto a scapito di ogni norma di buon comportamento, senza alcuna considerazione per le reazioni delle vittime dello *σκῶμμα*. Per quanto i tratti del *βωμολόχος* non differiscano in buona sostanza dall'uso aristofaneo del termine, il legame con l'ambito della commedia appare secondario: un'eccezione significativa deve essere però colta nel collegamento che l'*Etica nicomachea* stabilisce tra la pratica di forme sconvenienti del *γελῶιον*, proprie anche del *βωμολόχος*, e la fase più arcaica della commedia.

Particolarmente problematico in relazione alla riflessione aristotelica sulla *βωμολοχία* è un passo del cosiddetto *Tractatus Coislinianus* (39-40 Koster), in cui più di un interprete, in particolare Richard Janko³¹, ha visto la presenza di materiale derivato dal perduto secondo libro della *Poetica*. Le succinte osservazioni dell'anonimo trattato offrono una tripartizione degli ἥθη tipici della commedia: τὰ τε βωμολόχα καὶ τὰ εἰρωνικά καὶ τὰ τῶν ἀλαζόνων. Il *βωμολόχος*, a lato dell'ironico e del ciarlatano, sarebbe dunque uno dei caratteri della commedia. Come abbiamo potuto osservare, la stessa *Retorica*, richiamando gli scritti περὶ ποιητικῆς, propone una distinzione fra *εἰρωνεία* e *βωμολοχία* nell'ambito di una *διαίρεσις* fra gli εἶδη del *γελῶιον*. In ogni caso Heinz-Günther Nesselrath³², scettico sull'origine aristotelica del contributo del *Tractatus*, sottolinea come, in base a quanto emerge dalle pagine di Aristotele, non possa essere ascrivita ad Aristotele una dottrina in cui il *βωμολόχος*, l'*εἴρων* e l'*ἀλαζών* siano considerati ἥθη. La possibilità di uno sviluppo di elementi aristotelici in questa prospettiva in ambito peripatetico non appare comunque improbabile.

In epoca ellenistica la *βωμολοχία* diviene un tratto della polemica filosofica fra le scuole, con particolare rilevanza, secondo la testimonianza certo non imparziale di Plutarco (*contra Ep. beat.* 1086e, *Adv. Col.* 1108b), in ambito epicureo (in questa prospettiva è usato il termine *βωμολόχος* da Filodemo, *Mus.* iv, PHerc. 1479, col. 126, 38-39). Sempre secondo Plutarco (*contra Ep. beat.* 1095c), Epicuro, nel *Περὶ βασιλείας* (9 Arrighetti), esortava i sovrani amanti delle lettere a sopportare discorsi su cose militari e *φορτικαὶ βωμολοχίαι* nei simposi piuttosto che ragionamenti su questioni di musica e poesia. Allo stesso contesto di Epicuro si rifà forse Filodemo nel *De bono rege* (PHerc. 1507, col. xx 8-20 Dorandi) discu-

31. Janko 1984, 216-218.

32. Nesselrath 1990, 125-128.

tendo dell'atteggiamento che il re deve tenere nei banchetti allontanando ogni αἰσχρολογία e βωμολοχία tipica delle giovani generazioni³³. Sempre in Filodemo nel quarto libro del *De musica* (PHerc. 1479, col. 139, 31-44 Delattre) il verbo βωμολοχεύεσθαι è legato all'ambito di un apprendimento della musica in tarda età con scarsi risultati.

Nell'ambito dell'oratoria, il verbo βωμολοχεύεσθαι ricorre due volte in Isocrate. Nell'*Areopagítico* (49), all'interno di un elogio dell'antica παιδεία, che connotava, grazie all'attenta sorveglianza dell'Areopago, l'Atene del passato, Isocrate sottolinea come all'epoca i cittadini si esercitassero ad essere seri e non dei buffoni, σεμνύνεσθαι γὰρ ἐμελέτων, ἀλλ' οὐ βωμολοχεύεσθαι. Contrapponendo il passato al presente, Isocrate osserva in proposito che le persone facete, gli εὐτράπελοι, capaci di motteggiare, che all'epoca dell'oratore sono considerati uomini εὐφυεῖς, avevano in precedenza fama di δυστυχεῖς. Nell'*Antidosis* (283-284) Isocrate stigmatizza la tendenza contemporanea a non utilizzare i nomi secondo il loro significato naturale, κατὰ φύσιν, ma a traslarli assegnando i nomi dei κάλλιστα πράγματα ai φαυλότατα τῶν ἐπιτηδευμάτων. Un esempio è il fatto che uomini βωμολοχευόμενοι e capaci di motteggiare, σκώπτειν, e parodiare, μιμῆσθαι, sono chiamati εὐφυεῖς, termine che converrebbe maggiormente agli uomini più dotati in relazione all'ἀρετή. Anche in Isocrate un legame evidente con la commedia manca, ma certo alla sfera del comico fanno pensare i due verbi "tecnici" σκώπτειν e μιμῆσθαι, significativamente accostati a βωμολοχεύεσθαι, verbo che, come in Platone e Aristotele, sembra più in generale riferirsi ad un'inclinazione al ridicolo da considerarsi disdicevole, nonostante la troppo diffusa indulgenza nei suoi confronti³⁴.

La βωμολοχία diviene un elemento caratteristico della produzione biografica antica. Ne offre una prova Plutarco: le *Vite* attestano tre occorrenze di βωμολόχος e diciassette di βωμολοχία. La mancanza di βωμολοχία è un tratto di personaggi virtuosi. L'oratoria di Pericle era caratterizzata da un discorso elevato e privo di buffoneria volgare e senza scrupolo, τὸν λόγον ὑψηλὸν εἶχε καὶ καθαρὸν ὀχλικῆς καὶ πανούργου βωμολοχίας (*Per.* 5, 1). La natura di Aristide, opposta a quella di Temistocle, fin dall'infanzia non mostra segni di falsità, βωμολοχία o frode neppure nell'ambito della παιδιὰ (*Arist.* 2, 2). Tale attitudine virtuosa connota l'edu-

33. Cfr. De Sanctis 2007, 49-65: 54-55.

34. In particolare Gauthier-Jolif 1970, 318-319, mettono in luce il rapporto dei passi di Isocrate con la riflessione aristotelica. Cfr. ora Too 2008, 227-228.

cazione spartana: in base all'educazione di Licurgo i giovani spartani si abituanano nei sissizii a uno σκώπτειν ἄνευ βωμολοχίας (*Lyc.* 12, 6)³⁵. L'esercito spartano è il solo fra quelli greci esente da ogni dissolutezza, βωμολοχία e ostentazione (*Cleom.* 33, 4). La βωμολοχία è invece tratto caratteristico di politici spregiudicati e tiranni che, con tale attitudine, cercano di blandire le masse popolari. Le persone dabbene sono disgustate dalla condotta politica di Alcibiade, che risulta troppo sfrontata e non priva di volgarità e βωμολοχία, in linea con il desiderio di popolarità dell'ateniese (*Comp. Alc. Cor.* 1, 3). Cleone teneva in pugno con la propria accondiscendenza e βωμολοχία gli Ateniesi (*Nic.* 3, 2). Stratocle con la propria βωμολοχία e rozzezza sembra imitare tale attitudine di Cleone (*Demetr.* 11, 2)³⁶. Antioco, pilota valente ma per il resto insensato e rozzo, ἀνόητος δὲ τὰ ἄλλα καὶ φορτικός, cui Alcibiade aveva lasciato il comando, provoca i nemici, πολλὰ καὶ πρᾶττων καὶ φθεγγόμενος ἀκόλαστα καὶ βωμολόχα, andando incontro ad una disfatta (*Alc.* 35, 6-7). Il tiranno Aristione rivolge motteggi e βωμολοχίαι, accompagnati da mosse di danza, a Silla e Metella dalle mura di Atene, suscitando la collera del dittatore (*Sull.* 13, 1). Lo stesso dittatore tenta di lenire il dolore per la morte di Metella con bevute e banchetti pieni di lussi e βωμολοχίαι (*Sull.* 35, 3)³⁷. Il corteo organizzato da Surena per celebrare la sconfitta di Crasso prevedeva cantatrici cortigiane di Seleucia che intonavano canzoni piene di βωμολόχα καὶ γελοῖα che prendevano di mira l'effeminatezza e la codardia del triumviro (*Crass.* 32, 3). Catone mostra come le accuse che Cesare gli rivolge in una lettera indirizzata al senato siano simili a motteggi, a una sorta di scherzi, βωμολοχία (*Cat. Mi.* 51, 3). La corte diviene lo sfondo più adatto per la performance dei βωμολόχοι³⁸. Gli artisti asiatici giunti alla corte di Antonio superano per petulanza e βωμολοχία i cortigiani che erano giunti con lui dall'Italia (*Ant.* 24, 2). Gli Alessandrini godevano invece della βωμολοχία di Antonio partecipando non senza eleganza e raffinatezza ai suoi divertimenti: dicevano infatti che egli si serviva con i Romani della maschera tragica,

35. Per il rapporto tra βωμολοχία ed età giovanile, cfr. Halliwell 2008, 22-24.

36. Per il tema, particolarmente sviluppato in Plutarco, del rapporto tra uomo politico e δῆμος, cfr. de Bois 2008, 317-324; 321-322, e ora Roskam 2014, 516-528. Per la rappresentazione delle masse popolari nelle *Vite* si veda Saïd 2005, 7-25.

37. Per il simposio come luogo in cui si rivela la vera natura dei personaggi nelle *Vite*, cfr. Billault 2008, 577-589.

38. Sulla βωμολοχία quale tratto caratteristico della corte di Filippo di Macedonia, egli stesso per natura βωμολόχος, si veda già Teopompo (*FGrHist* 115 F 81, 162 e 236). Per il ritratto del sovrano in relazione alla riflessione morale dello storico, cfr. Pownall 2004, 143-175.

con loro di quella comica (*Ant.* 29, 4). Gli adulatori di Cleopatra allontanano poi alcuni amici di Antonio che non sopportavano le loro crapule e le loro βωμολοχίαι (*Ant.* 59, 6). Anche la corte di Dionigi a Siracusa è caratterizzata da crapule, motteggi, musica, danze e βωμολοχίαι (*Dio.* 7, 7). I successi di Arato mettono in un primo momento a tacere le calunnie, i discorsi, i motteggi e le βωμολοχίαι degli adulatori dei tiranni (*Arat.* 29, 7). Ciononostante i cortigiani ingiuriano apertamente Arato e nei simposi litigano con lui con insolenza e βωμολοχίαι (*Arat.* 48, 6). Talora la βωμολοχίαι diviene invece tratto di stile. Cicerone nei propri discorsi si lascia portare attraverso lo σκωπτικόν al βωμολόχον (*Comp. Cic. Dem.* 1, 4). In relazione alle vicende di Filisto, Plutarco rileva come gli storici, utilizzando la ragione, non debbano biasimare, facendo ricorso a oltraggio e βωμολοχίαι, vicende funeste del passato che avrebbero potuto riguardare anche il migliore degli uomini (*Dio.* 36, 2).

Due occorrenze rispettivamente di βωμολοχίαι e βωμολοχικός in Luciano (*VH* 1, 3, *Hist. Conscr.* 17, 11) possono essere ricondotte all’ambito della critica letteraria, quale tratto caratteristico di una produzione lontana dalla verità e indulgente a fantasticherie o all’adulazione (a tale attitudine cortigiana si riferisce anche βωμολόχος in *Merc. Cond.* 24). Nell’*Ermotimo* (58, 1) sono invece considerate βωμολοχικά alcune osservazioni filosofiche paradossali³⁹.

[M.C.]

39. Cfr. Georgiadou- Larmour 1998, 55-56. Per l’immagine luciana (*VH* 1, 3) di Odisseo quale διδάσχαλος... βωμολοχίας, modello negli ἀπόλογοι per la tradizione successiva di una produzione letteraria lontana dalla verità si veda l’analisi di von Möllendorff 2000, 51-56.

Bibliografia

Avlonitis, S. (1999) *Aristophanes ΒΩΜΟΛΟΧΟΣ*. *Platon*, Symposium 185c-189, *Rheinisches Museum* 142, 15-23.

Beta, S. (2004) *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane. Parola positiva e parola negativa nella commedia antica*, *Bollettino dei Classici* 21/22 (suppl).

Billault, A. (2008) *Plutarque et la scène du banquet*, in Nikolaidis, A.G. [ed.] *The Unity of Plutarch's Work. 'Moralia' Themes in the 'Lives', Features of the 'Lives' in the 'Moralia'*, Berlin - New York: De Gruyter pp. 577-589.

Cantarella, R. [ed.] (1972) Aristofane, *Le commedie*, Torino: Einaudi.

Chantraine, P. (1968-1980) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris: Klincksieck.

D'Arcy, W. Thompson (1966) *A Glossary of Greek Birds*, Hildesheim: Olms.

de Bois, L. (2008) *The Ideal Statesman: A Commonplace in Plutarch's Political Treatises, His Solon, and His Lycurgus*, in Nikolaidis, A.G. [ed.] *The Unity of Plutarch's Work. 'Moralia' Themes in the 'Lives', Features of the 'Lives' in the 'Moralia'*, Berlin - New York: De Gruyter, 317-324.

De Sanctis, D. (2007) *Il sovrano a banchetto: prassi del simposio e etica dell'equilibrio nel De bono rege (PHerc. 1507, coll. xvi-xxi Dorandi)*, *Cronache ercolanesi* 36, 49-65.

Dindorf, G. (1877) *Praefatio*, in Dübner, F. *Scholia Graeca in Aristophanem*, Paris: Ambrosio Firmin Didot.

Douglas Olson, S. [ed.] (1998) *Aristophanes. Peace*, Oxford: Oxford University Press.

Dover, K.J. [ed.] (1993) *Aristophanes. Frogs*, Oxford: Clarendon Press.

Fortenbaugh, W.W. (1968) *Aristotle and the Questionable Mean-Dispositions*, Transactions of the American Philological Association 99, 203-231. Ora in Id., (2006) *Aristotle's Practical Side. On His Psychology, Ethics, Politics and Rhetoric*, Leiden – Boston: Brill.

Frontisi-Ducroux, F. (1984) *La bomolochia. Autour de l'embuscade à l'autel*, in AA.VV. *Recherches sur le cultes grecs et l'occident*, Napoli.

Gauthier, R.A. & Jolif, J.Y. (1970)¹¹ *Aristote. L'Éthique à Nicomaque. Introduction, traduction et commentaire*, vol. II, Louvain-Paris: Beatrice- Nauwelaerts.

Gelzer, T. (1960) *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes. Untersuchungen zur Struktur der attischen alten Komödie*, Munchen: Verlag C.H. Beck.

Georgiadou, A. & Larmour, D.H.J. (1998) *Lucian's Science Fiction Novel, True Histories. Interpretation and Commentary*, Leiden – Boston: Brill.

Giuliano, F.M. (2005) *Platone e la poesia. Teoria della composizione e prassi della ricezione*, Sankt Augustin: Academia Verlag.

Halliwell, S. (2008) *Greek Laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge - New York: Cambridge University Press.

Imperio, O. (2004) *Parabasi di Aristofane*. Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli, Bari: Adriatica.

- Janko, R. (1984) *Aristotle on Comedy. Towards a Reconstruction of Poetics II*, London: Bristol Classical Press .
- Kidd, S. (2012) *The Meaning of Bōmolokhos in Classical Attic*, Transactions of the American Philological Association 142.
- Kloss, G. (2001) *Erscheinungsformen komischen Sprechens bei Aristophanes*, Berlin - New York: De Gruyter.
- Lauriola, R. (2005) *ΒΩΜΟΛΟΧΟΣ, ΒΩΜΟΛΟΧΕΥΜΑ, ΒΩΜΟΛΟΧΕΥΕΣΘΑΙ: alcune considerazioni sul lessico aristofaneo*, Sileno 31, 93-120.
- Id. (2010) *Aristophanes' Criticism: some lexical considerations*, AION Sez. filologico-letteraria 32, 25-62.
- Marzullo, B. [ed.] (1968) [nuova edizione Roma 2008] Aristofane, *Le commedie*, Bari: Laterza.
- Mastromarco, G. [ed.] (1983) *Commedie di Aristofane*, vol. I, Torino: Utet.
- Id. (1993) *Il commediografo e il demagogo*, in Sommerstein A.H. et al. [eds.], *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari: Levante Editori.
- Melchiori, G. (1994) *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Roma-Bari: Laterza.
- Nesselrath, H.-G. (1990) *Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin - New York: De Gruyter.
- Nieddu, G. (2007) *Aristofane a Simposio: buffoneria o comicità "urbana"?*, Lexis 25, 241-265.

- Perusino, F. (1968) *Il tetrametro giambico catalettico nella commedia greca*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Pickard-Cambridge, A. (1962¹¹ revised by Webster, T.B.L.) *Dithyramb tragedy and comedy*, Oxford: Clarendon Press.
- Pownall, F. (2004) *Lessons from the Past. The Moral Use of History in Fourth-Century Prose*, Ann Arbor (MI): University of Michigan Press, 143-175.
- Rapp, Ch. (2002) *Aristoteles. Rhetorik, vol. II*, Berlin: Akademie Verlag.
- Roskam, G. (2014) *Philanthropy, Dignity, and Euergetism*, in Beck, M. [ed.] *A Companion to Plutarch*, Malden – Oxford – Chichester: Blackwell, 516-528.
- Säid, S. (2005) *Plutarch and the People in the Parallel Lives*, in de Blois, L. et al. [edd.], *The Statesman in Plutarch's Works* (Proceedings of the Conference), vol. ii: *The Statesman in Plutarch's Greek and Roman Lives*, Leiden – Boston: Brill, 7-25.
- Sommerstein, A.H. [ed.] (1985) *Aristophanes. Peace*, Warminster: Aris and Phillips.
- Storey, I.C. (2011) *Fragments of Old Comedy*, Cambridge (MA) - London: Harvard University Press.
- Süss, W. (1908) *Zur Komposition der altattischen Komoedie*, *Rheinisches Museum für Philologie* 63, 12-38.
- Too, Y.L. (2008) *A Commentary on Isocrates' Antidosis*, Oxford: Oxford University Press.
- Totaro, P. (2000) *Le seconde parabasi di Aristofane*, Stuttgart-Weimar: Metzler Verlag.

Tulli, M. (2010) *Weak Ignorance: the γελοῖον from the Scenes of Aristophanes to the Dialogue of Plato*, in Dillon, J. & Brisson L. [edd.], *Plato's Philebus. Selected Papers from the Eighth Symposium Platonicum*, Sankt Augustin: Academia Verlag, 237-242.

von Möllendorff, P. (2000) *Auf der Suche nach der verlogenen Wahrheit. Lukians Wahre Geschichten*, Tübingen: Gunter Narr.

von Wilamowitz-Moellendorff, U. (1929) *Lesefrüchte*, Hermes 64 (4) .

White, J.W. (1914) *The Scholia on Aves of Aristophanes*, Boston (MA) - London: Ginn and Co.

Whitman, C.H. (1964) *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge (MA) .

Wilkins, J. (2000) *The Boastful Chef. The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*, Oxford: Oxford University Press.

Zanetto, G. [ed.] (1987) Aristofane. *Uccelli*, Milano: Fondazione Lorenzo Valla.

Zielinski, T. (1885) *Die Gliederung der altattischen Komoedie*, Leipzig: Teubner.